

G A Z E T T E *DES* BEAUX-ARTS

NOVEMBRE 1954



OTTO DEMUS : OBSERVATIONS ON THE FRUEAUF
WORKSHOP. ¶ BORIS LOSSKY : *L'APOLLON ET ISSÉ*
DANS L'ŒUVRE DE FRANÇOIS BOUCHER. ¶ GUSTAVE
VON GROSCHWITZ : THE SIGNIFICANCE OF XIX
CENTURY COLOR LITHOGRAPHY. ¶ ROBERT GENAILLE :
L'ŒUVRE DE PIETER AERTSEN. ¶ BIBLIOGRAPHY.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFAALCH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

OBSERVATIONS ON THE FRUEAUF WORKSHOP

THE interest which Hans Tietze has always manifested in problems of Austrian art may justify the inclusion of this article in the series of essays dedicated to him. This study is perhaps particularly appropriate since it makes known, among others, a work which belongs to an artistic circle with which Mr. Tietze occupied himself more than forty years ago¹. This work is now in the Museum of Fine Arts, Boston, and we are grateful for the kind permission of the Boston authorities to publish it here.

The artistic circle we refer to is the studio which was located at Passau or Salzburg and which, under the name of Rueland Frueauf, includes the œuvres of several masters. Some time ago, Baldass made an attempt² to define and separate the three most important personalities of this shop—the two Frueaufs and the master of Grossgmain. In such a classification, the rôle of the responsible head of the workshop goes to the older Frueauf. It was he who coined the stylistic patterns of the workshop on the basis of his study of the master of Flémalle. It was he who—as an antipode, as it were, to Michael Pacher—filled his solemn panels with large, well-rounded figures which remain close to the surface. We find parallels to his art in the works of Signorelli, Zeitblom and Geertgen. His son, Rueland Frueauf the younger, on the other hand, must be classified between the late Gothic and the Danubian School; he was greatly influenced by his father and the other members of the workshop, especially by his father's chief collaborator, the master of the panels of Grossgmain who, through his study of Roger and his circle, and particularly of Pacher, substantially enriched the formal possibilities of the shop.

The uncontested masterpiece of this nameless painter who, on the one hand, was so well informed about the art of his contemporaries and, on the other hand, showed the characteristics of a fanciful individualist, is the altar in Grossgmain, dated 1499, of which only the important sidewings are preserved today. These panels have lately been cleaned and carefully restored and can now be considered as reliable documents. This restoration not only clarified our conception of the Grossgmain master's personality, but it also showed us the collaboration of at least one other painter whose style is quite easily distinguishable from that of the Grossgmain master himself.

1. H. TIETZE, *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, Vienna, 1910, pp. 42 ff. (Review of O. FISCHER's, *Die Alt-deutsche Malerei in Salzburg*). — About the Boston painting, see below, footnote 7, page 234.

2. L. BALDASS, *Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf*, Vienna, 1946.



FIG. 1. — The Twelve-Year-Old Christ in the Temple.
The Grossgmain Altar.

To each of the two artists, whom we will for the moment call "A" and "B," belong two of the four inner panels of the altar. To master "A," the proper Grossgmain master, belong the lower panels, representing the *Twelve-Year-Old Christ in the Temple* (fig. 1) and the *Death of the Virgin* (fig. 2), both made to be seen from close by. The two upper panels, representing the *Presentation* (fig. 3) and the *Pentecost* (fig. 4) are to be seen from afar and belong to master "B." Distinguishing between the two hands was difficult before the cleaning, perhaps because of the fact that essential differences in plan and composition of the panels are conditioned by their place, above and below, on the altar. Other stylistic discrepancies, caused by the unlike temperaments and personalities of the painters have never been distinguished from those, more "legitimate" ones, which are caused by the construction of the altar, and may indeed have been invisible under the repaints

and heavy varnish. Now, after the complete cleaning, the differentiation between the two masters is quite easy.

It is evident that the master of the lower panels belongs to an older generation, employing crowded groups, complicated and "tortured" draperies and positions, narrow and dull physiognomies, distorted through lack of space. The younger master organizes space in the upper panels more rationally, the positions more monumentally and clearly, not only in scale but also in the design which is more frank and reminiscent of Renaissance patterns, and builds up his draperies more logically and with sweeping lines.

The differences in physiognomy are perhaps more clearly noticeable in the faces of the apostles. The complete set appears in both the *Death of the Virgin* (master "A") and in the *Pentecost* (master "B"). One can, for instance, compare the heads of Saint Peter and Saint John in the foreground of the *Death of the Virgin* with the same figures (the third head to the right as well as to the left of the Virgin) in the *Pentecost*. Even hair and beard are treated differently, but the most essential difference lies in the types themselves which below appear with late-Gothic severity, sharply chiseled, intellectually narrow but with tense expressions, while in the *Pentecost* panel they are happy, free, and—in an impersonal way—handsome.

The difference is not only of temperament and character, but also one of generation. Master "B," with his tendency toward the balanced, pleasing, frank and rational, is beyond doubt younger than master "A" with his emphasis on late-Gothic complicated forms.

It is interesting to observe that the younger master ("B") carries on the character of the Frueauf workshop in a straight line, whereas the older painter ("A") forms a definite contrast to the classical clarity and large forms of the older Rueland. This observation suggests the question whether master "B," who seems to be the legitimate heir to the style of the older Frueauf, could not be identified with the younger Rueland, the son of the master. This question, however, must at once be answered in the negative, with reference to the approximately contemporary altar by the younger Rueland Frueauf, in Klosterneu-



FIG. 2. — The Death of the Virgin.
The Grossgmain Altar.



FIG. 3. — The Presentation. — The Grossgmain Altar.

must, of course, be taken *cum grano salis* in view of the workshop ties of the artist. We still know much too little about the degree of artistic freedom which members of late Medieval workshops possessed, especially when they were not the leading members of the workshop community. It was in the majority of cases probably a

burg³, since these panels and others which are definitely by him, are stylistically very different. On the other hand, the panels of the *Passion* and of *Saint John*, in Klosterneuburg⁴, agree very well with the remnants of the paintings on the reverse of the Grossgmain altar (*Adoration of the Magi* and *Visitation*).

Thus we have to assume that actually three masters worked on the Grossgmain altar: the Grossgmain master ("A"); the younger and at present nameless master ("B"); and the younger Frueauf. The altar is clearly the creation of a workshop, with the participation of several hands, and it is certain that this workshop was in close contact with the older Frueauf, if not actually his own.

A renewed examination of the panels which are connected with this workshop makes possible the attribution of additional works to master "B" of the Grossgmain altar, and the tentative reconstruction of his œuvre. The term "œuvre"

3. BALDASS, *Op. cit.*, pl. 131-134. The panel with the Mount of Olives from the series bears a signature and the date 14.; the cycle must have been painted before 1500, probably in the late 1490's.

4. BALDASS, *Op. cit.*, pl. 135-138; according to DR. O. BENESCH, in the catalogue of the *Art-Collections of the Stift Klosterneuburg*, vol. I, pp. 100 ff., they belong as outer panels to the *Passion* paintings.

freedom within contractual limitations and only rarely a situation in which complete individuality of artistic creation was possible. It is, nevertheless, rather striking to see the many discrepancies in style within a single workshop. These differences do not concern the quality of execution alone, in which a stern hierarchy with regard to the importance of the individual parts could generally be observed, but also the modulation, or what we might perhaps call the individual artistic calligraphy. It looks as if these personal characteristics of individual hands, which are so important for modern historical criticism, had not been seriously considered at the time. They even seem to have been generally overlooked, as though contemporary eyes had observed the similarities within the workshop rather than the dissimilarities of the individual styles. It was not the style which attracted interest but the solution of a problem in accordance with the traditions of good craftsmanship. It is

this freedom within the limitations of the workshop which permits us to distinguish hands and to divide up *œuvres*, even though by doing so they lose much of their importance and historic fitness. As heirs of the XIX Century we may, however, claim the right to yield to manifestations of personality, even where personality does not warrant the weight we are wont to give it.

There are two additional panels in Grossgmain which, in view of their different size, can hardly have belonged in the above mentioned altar. They are *Christ Salvator Mundi* and the *Virgin*, both standing, slightly above life-size⁵.



FIG. 4. — The Pentecost. — The Grossgmain Altar.

5. BALDASS, *Op. cit.*, pl. 126-127.

Both panels are cut down at the top and on the sides and could at best have belonged to the altar as fixed wings or as covers for the reverse of the shrine. At any rate, they show the hand of master "B" and his generalizing, classicizing conception of form, with the long lines of his draperies and somewhat vacant faces and the thin application of paint. The fact that here, too, we find similarities with the panels of the younger Frueauf in Klosterneuburg, serves as confirmation of their workshop connection.

Another panel which has so far been attributed to the master of Grossgmain and which seems to be an early work of master "B"—dated, as it is, 1483—is that of the *Donors with the Virgin and Saint Thomas*, at the Rudolfinum, in Prague⁶. The connection with the upper panels of the Grossgmain altar is not as clear as the basic differences with the works of master "A" in the lower panels. The balanced character of the drapery design and the formal, classicizing expression of the standing Saint support the assumption that the hand of the Prague panels and that of the upper Grossgmain panels are identical. The disposition of space, which is less steep and carries the figures close to the lower edge of the picture, agrees also with the *Presentation* and *Pentecost* panels, whereas master "A" pushes his figures far into the background and introduces his steep perspective with a *repoussoir* motif in the foreground. The variation in the types of the picture in Prague from those in the upper Grossgmain panels can be explained by the lapse of time between the two groups of works. The panel in Prague, dated 1483, an early work by master "B," still shows the hallmarks of his training with the Grossgmain master, but even there he is clearly distinguished by his calm temperament from his whimsical, hard teacher.

It is particularly interesting to confront this early picture of the master with a much later work. We refer to the aforementioned painting of the Museum of Fine Arts, Boston (fig. 5)⁷, dated 1506, a panel measuring 72 × 62 cm, done in tempera and representing the *Education of the Infant Jesus*. The painting, which is in perfect condition and of which the "Bulletin of the Museum of Fine Arts," gives a more detailed study with an analysis of its iconography, shows, in the lower left-hand corner, a kneeling clerical donor. On the front of his prie-dieu, above the date 1506, appears his coat-of-arms, identifying him as a member of the Ottenberger family⁸.

The panel does not come from an altar, but was surely created as an individual

6. BALDASS, *Op. cit.*, fig. 110.

7. The panel was shown to me by Mr. W. G. Constable and Mr. Swarzenski during my visit to Boston in the summer of 1949, shortly after the Museum acquired the painting—somewhat influenced by my recommendation as Dr. Hanns Swarzenski kindly informed me. I would like to take this opportunity to thank these gentlemen and the Director of the Museum for giving me the photograph of the panel and allowing me to publish this work.—Since the actual writing of the present article, the panel was published in a more detailed study, with an analysis of its iconography and with X-ray photographs, by DR. HANNS SWARZENSKI, in the "Bulletin" of the Boston Museum, vol. 48, No. 273, 1950, pp. 53 ff., this partly superseding our purpose.

8. I am deeply grateful for the identification of the coat-of-arms to Dr. F. Martin, *Landesarchivar* in Salzburg. The donor, who might be a member of the Tirol branch of the family, has yet to be identified. This identification may give us a valuable clue as to the location of the workshop, in Salzburg or Passau.

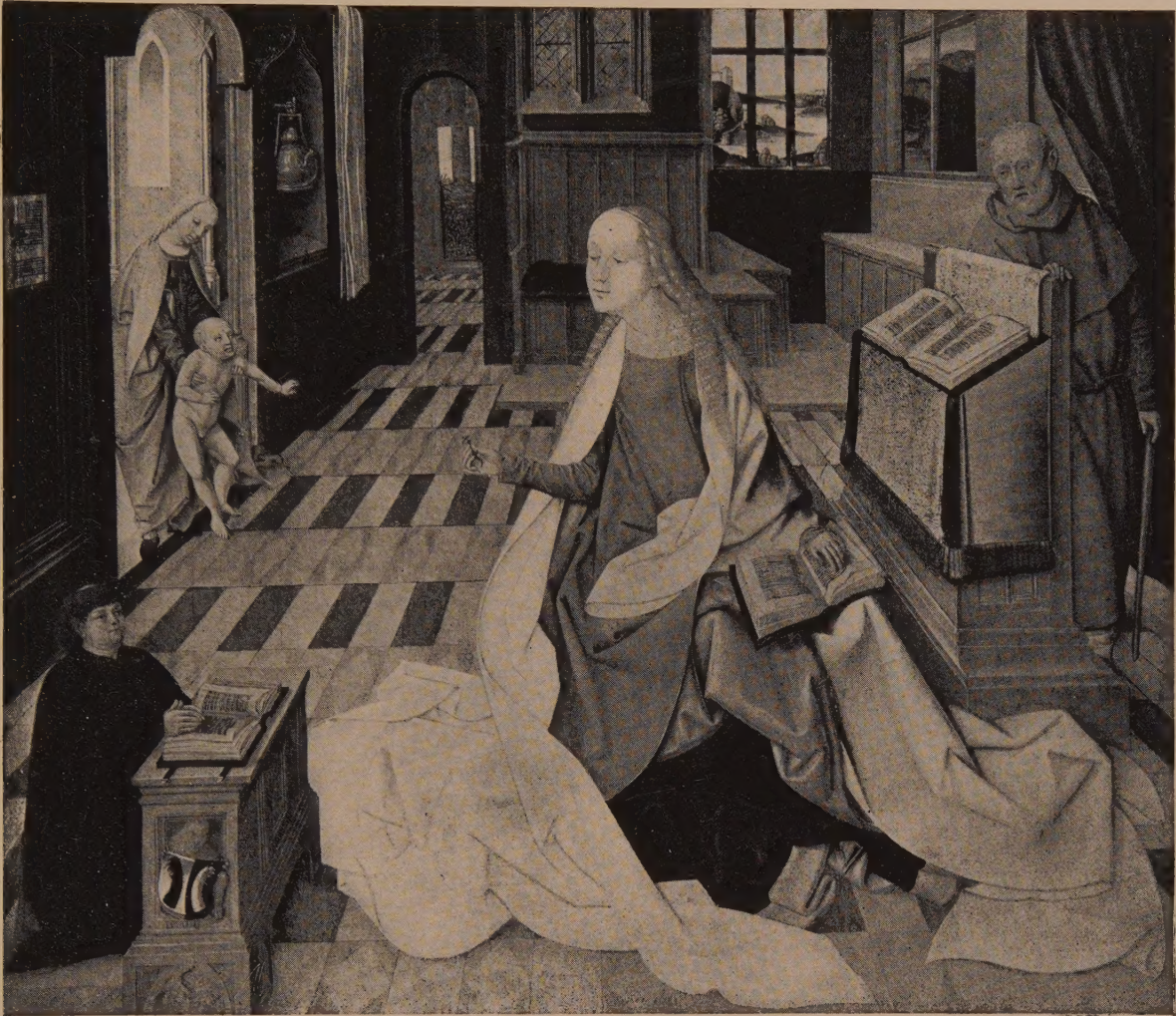


FIG. 5. — The Holy Family. — Museum of Fine Arts, Boston, Mass.

devotional image, as was the case with the picture in Prague. The connections with the upper panels of the Grossgmain altar are clearly evident. There is the same lucid and transparent arrangement of figures. It starts in the foreground with a strong accent and continues with lateral movement into depth, constructed along an axis perpendicular to the panel plane. It has the same large arrangement of drapery which emerges in long lines from angular groups of smaller folds; it has the same charming, but generalized, features. (Compare the Virgin of the Boston picture with the Holy Women of the *Presentation* at Grossgmain; the two figures of Saint Joseph, a type also representing the High Priest in the *Presentation*; the Donor in the Boston panel with the fourth apostle from the left in the *Pentecost* of the Grossgmain altar.) The quiet and noble treatment of the world of objects also

has its parallel in all the works of the master that have so far been considered, and it is perhaps permissible to call him now the master of the Boston *Holy Family* in order to free him from the bare alphabetical designation.

On the basis of the Boston panel, new support is gained for the tentative identification of the Prague *Madonna with the Donor and Saint Thomas*. The Christ Child is almost identical in both pictures in morphological shape, movement and expression; the landscape fragments seen through the windows are as close in style as can be expected after an interval of twenty-three years; the horizon is, of course, lower, the space arrangement clearer, inside as well as outside. It is also characteristic that in the Boston panel the spacial voids and the unfilled floor areas have gained in extent as compared with the earlier works, and that the room can be seen independently of the figures, quite in keeping with the general style of the XVI Century. The new period is noticeable also in other respects. In the middle-class intimacy of the scene, in the specific quality of the surfaces, and the treatment of light. The bodies have lost the sculptural hardness of the Prague panel as well as their plastic isolation and are harmonized softly with the luminary quality of the whole, while at the same time being more shallow, pointed and precious. We even sense in the figures a limitation of their sculptural roundness which indicates, in combination with the preciousness of the details and facial expressions, a certain old and mild refinement—a quality which somewhat earlier, in the years before he slipped into the fairy-tale atmosphere of his picture-book style, is also found in the younger Frueauf. At the present time it is impossible to say whether the master of the Boston *Holy Family* also developed this picturesque Danubian style. At any rate, he seems to have been a less romantically inclined individual than his workshop colleague, who may have been somewhat younger.

As we have seen, the preserved works of the Boston master can, without effort, be put into chronological sequence; however, they are not numerous enough to fix the position of the master unmistakably within the development of painting in the Salzburg-Passau region. The little that can be said with certainty points to the fact that he belonged chronologically between the Grossgmain master and the younger Frueauf. He seems to have carried a classicizing note into the style of the workshop. The younger Rueland, at any rate, falls under his strong influence toward the end of the 1490's. Yet the contact with a concrete characterization of space and surface qualities, to which the Boston panel is witness, no longer reached the younger Frueauf. The paths of the two younger members of this Salzburg-Passau studio must have separated before this new phase in our master's work. The late style of the Boston master does not indeed seem to have found any following in Salzburg painting.

O. DEMUS.



FIG. 1. — FRANÇOIS BOUCHER. — Apollon et Issé, 1750. — Musée des Beaux-Arts, Tours.
Photo. Bulloz.

L'APOLLON ET ISSÉ DANS L'ŒUVRE DE FRANÇOIS BOUCHER

LA belle étude que feu M. Emile Dacier a consacrée ici-même à *Choiseul collectionneur* vient fixer, définitivement à notre avis, le titre d'*Apollon et Issé* à l'un des quatre originaux de François Boucher conservés au Musée des Beaux-Arts de Tours qui, jusqu'à ces derniers temps, portait l'étiquette d'*Apollon visitant une nymphe*, remplaçant, elle, l'appellation moins vague mais autrement absurde d'*Apollon visitant Latone*, que lui décernaient les catalogues du siècle passé. Et, pourtant, l'identification actuelle du sujet remonte aux ouvrages d'Anatole de Montaiglon, Fernand Engrand et Pierre de



FIG. 2. — FRANÇOIS BOUCHER. — La Source, étude pour l'*Apollon et Issé* du Musée des Beaux-Arts de Tours. — Collection de M. Georges Wildenstein.

Nolhac¹. Nous lui avons consacré nous-mêmes une assez ardue mise au point ailleurs et n'essayerons ici que de mieux déterminer la place de la peinture de Tours dans l'œuvre de l'artiste, en puisant dans cette œuvre, d'autres éléments qui s'y rapportent directement ou indirectement.

Ainsi qu'il en est de tant d'autres sujets traités par les artistes du XVIII^e siècle, à ne citer comme exemple que l'*Embarquement pour Cythère* de Watteau, c'est au théâtre du temps qu'il convient de chercher l'origine de notre tableau. *Issé* est, en effet, le titre d'un opéra inspiré par les *Métamorphoses* d'Ovide. Joué le 10 décembre 1697, il inaugura une brillante et longue carrière à son créateur, André-Cardinal Destouches (1672-1749). Inspecteur général de l'Opéra depuis 1713, le compositeur d'*Omphale* et de *Callirhoé* (qui, à son tour, donnera à Fragonard le thème de son morceau de réception à l'Académie) a sans doute fait repasser plus d'une fois devant la rampe la pièce qui lui avait valu son premier succès. Toujours est-il qu'en 1742 François Boucher fournissait à l'Opéra le décor dont une esquisse, représentant

1. F. LAURENT et A. DE MONTAIGLON, *Catalogue raisonné du Musée de Tours dans l'Inventaire Général des Richesses d'Art de la France, Province, Monuments civils*, T. V, Paris, 1891, pp. 308, 315 et sq; F. ENGERAND, *Inventaire des Tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi*, Paris, 1901; P. DE NOLHAC, *F. Boucher*, Paris, 1925; E. DACIER, Choiseul collectionneur, "Gaz. des B.-Arts", 1949, II, pp. 53-54; B. LOSSKY, *les Bouchers de Chanteloup au Musée des Beaux-Arts de Tours*, "Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français", 1951, pp. 74 et sq.



FIG. 3. — FRANÇOIS BOUCHER. — Etude à trois crayons pour l'Apollon de la peinture *Apollon et Issé* du Musée des Beaux-Arts de Tours. — Collection Delestre, Paris.

le *Hameau d'Issé* (celle, sans doute, que conserve le Musée de Saint-Quentin) figura au Salon de cette année. De cette peinture s'inspirera, nous dit M. Fenaille, le carton de la tapisserie *Apollon et Issé* que notre artiste fournit sous peu pour la tenture des *Scènes de Théâtre* à la Manufacture de Beauvais².

Et c'est en 1749 que notre artiste peignit pour Louis XV, par ordre de Lenormant de Tournehem, depuis quatre ans Surintendant des Bâtiments, un tableau dont le sujet fut *Apollon révélant sa divinité à la bergère Issé*. Le tableau fut l'objet d'un mémoire descriptif, plus d'une fois reproduit³, dont P. de Nolhac a pu dire : « Il n'est pas de document qui fasse mieux comprendre ce que Boucher veut mettre en ses compositions et qui montre mieux le travail de son imagination en activité. »

Ce fut bien là, d'après les historiens dont nous avons cité les noms, le tableau du Musée de Tours. Estimé 2.400 livres mais non retenu par les Bâtiments du Roi, il aurait été acquis à l'artiste par le comte, futur duc de Choiseul ou par le beau-père de celui-ci, le financier Louis-Antoine Crozat, pour être offert à sa fille Louise-Honorine lors de son mariage avec le ministre de Louis XV. Il serait envoyé ensuite à Chanteloup, où sa présence est attestée en 1794 par les inventaires des séquestres révolutionnaires.

2. M. FENAILLE, *Boucher*, Paris, 1925.

3. A. MICHEL, *Boucher*, Paris, 1886; F. ENGUERRAND, P. DE NOLHAC, B. LOSSKY, *Op. cit.*



FIG. 4. — FRANÇOIS BOUCHER. — Tête de jeune homme, gravé en fac-similé, par G. Demarteau l'Ainé (N° 579).

la collection David-Weill et qui appartient actuellement à M. Georges Wildenstein (fig. 2)⁴. Il représente, à trois crayons, la nymphe à l'urne au premier plan de la composition, qu'enlacent les bras de sa compagne. Devant les formes à peine écloses du jeune modèle au pied effilé en pointe, on peut se croire en présence de la trop fameuse Lucie O'Murphy qui, en 1749, entra en sa treizième année et pouvait déjà faire ses débuts à l'atelier de Boucher.

Et, pour notre part personnelle, nous avons eu la satisfaction d'identifier dernièrement une autre étude se rapportant au tableau de Tours, dans une feuille de la collection Delestre, récemment révélée au public par l'exposition du *Dessin français de Watteau à Prudhon*, à la galerie Cailleux. Jusque-là ce dessin (fig. 3), traité aux trois crayons comme le précédent, avait été considéré comme une étude de François Lemoyne pour un tableau, aujourd'hui perdu, représentant Narcisse. Mais sa confrontation avec notre peinture suffit à y faire reconnaître l'esquisse de Boucher pour *l'Apollon apparaissant à Issé*. L'inclinaison du torse et de la tête, l'écartement des bras, ainsi que les cheveux flottants, autour de la couronne de lauriers, tout s'identifie, à part la position de la main droite et le profil du nez, busqué sur le dessin et légèrement retroussé sur la peinture.

Cette petite trouvaille en amène une autre. Le dessin de la collection Delestre (à moins qu'il n'en existait un autre, similaire) doit être considéré non seulement

La toile du Musée de Tours (fig. 1) est signée et datée de 1750, l'année même du mariage Choiseul - Crozat. Ses mesures 1,26 m × 1,55 m) correspondent, à deux pouces près, aux « 4 pieds de haut sur 5 pieds de large » du mémoire. Sa composition ne diffère de la description que par trois détails : le dieu n'y soutient pas d'une main la bergère « qui paraît revenir d'un évanouissement », les petits amours tressent des couronnes au lieu de jouer « avec différents attributs de la bergerie » et le petit génie, debout sur le devant du char, élève deux flambeaux, et non plus un seul.

« Plusieurs dessins avaient préparé cette composition », affirmait Pierre de Nolhac, sans indiquer, malheureusement, où les chercher. Toujours en connaissait-on un, celui qui se trouvait naguère à

4. Cette charmante feuille a été reproduite *fac-similé* par la Société de Reproduction des Dessins de Maîtres.

comme une étude pour la peinture de Tours, mais aussi comme le modèle d'une jolie estampe-*fac-simile* en sens inverse de Gilles Demarteau l'Ainé, qui porte la mention *F. Boucher del.* (ne parlons donc plus de Lemoyne!) et le N° 579 (fig. 4)⁵. Tout en faisant la part à l'assez fâcheuse tendance, chez le trop habile graveur, d'enjoliver, efféminer et affadir, on reconnaîtra qu'il s'agit là du même motif graphique.

Cette feuille de Demarteau est couramment désignée comme *Tête de jeune homme*. Cependant, Maurice Fenaille, en la reproduisant dans sa monographie de Boucher, a voulu y voir un *Portrait de Louis XV*. Et ceci nous incite à effleurer le problème de cette « iconographie déguisée », si chère aux gens du XVIII^e siècle, problème auquel notre *Apollon et Issé* fournit une matière abondante en controverses.

Point de doute à ce sujet pour Pierre de Nolhac : « Dans ce galant épisode inspiré d'Ovide, l'allusion à Madame de Pompadour est à peine voilée, et la favorite dut se reconnaître en cette bergère Issé, qu'Apollon déguisé en berger est venu séduire. » Ainsi donc, le visage du dieu devait rappeler les traits de Louis XV. Au profit de cette conjecture, il nous semble utile de tirer de l'œuvre antérieure de Boucher le frontispice allégorique des *Mémoires de l'Académie Royale de Chirurgie* (fig. 5) que J.-P. Le Bas grava en 1742⁶ et où le jeune roi, couronné de lauriers, apparaît assez semblable (bien qu'en sens inverse) à l'Apollon de notre peinture. Ne pourrait-on pas, d'ailleurs, évoquer d'autres survivances, chez les thuriféraires de Louis XV, de ce mythe du Roi-Soleil, si cher à son bisaïeul? Qu'il nous suffise de rappeler le *Lever*



FIG. 5. — FRANÇOIS BOUCHER. — Frontispice des *Mémoires de l'Académie royale de Chirurgie*, gravé par J.-P. Le Bas, 1742.
Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.

5. A son tour, la gravure de Demarteau sera reproduite au siècle suivant, en trois couleurs, par le lithographe S. W. Thornley. Cab. Est. Db. 28, VII, fol. 19.

6. Cab. Est. Db. 28, V, fol. 39.

et le *Coucher du Soleil* de la Collection Wallace, que Boucher a peint pour Madame de Pompadour.

Mais il existe pour l'*Apollon et Issé* une autre tradition, remontant sans doute à Chanteloup et bien ancrée à Tours, d'après laquelle le dieu et la bergère représentent le duc et la duchesse de Choiseul. De prime abord, elle semble incompatible avec l'historique du tableau tel que nous venons de l'exposer, mais pourrait s'y accorder, toutefois, quelques réflexions faites.

Il est permis, en effet, de supposer qu'en livrant à Choiseul le tableau qu'il avait peint pour le roi, Boucher accepta de le charger de quelques retouches, pour en faire une sorte d'allégorie matrimoniale. C'est alors qu'aurait pu apparaître la seconde torche chez le petit génie qui, de ce fait, cessait de symboliser le « point du jour » mais devenait satellite d'Hyménée. C'est alors aussi que les traits des visages auraient pu être quelque peu modifiés pour offrir une vague ressemblance avec les nouveaux clients. Tel, par exemple, le nez à la retrousse de l'Apollon, qui diffère de celui du dessin et n'est pas sans nous faire penser aux traits irréguliers du ministre de Louis XV. Quant à la jeune Issé, son visage, également peu classique, offre autant de ressemblance avec les portraits de la marquise de Pompadour qu'avec ceux de la duchesse de Choiseul. En somme ne croyons-nous pas exclu qu'un examen radiographique de la peinture ne vienne nous apporter un jour quelques révélations à ce sujet.

Une réplique ou ancienne copie de notre *Apollon et Issé* existe au Musée de Dijon⁷, sans que son appellation traditionnelle soit de nature à simplifier la question des personnes représentées : elle s'intitule *Apollon enseignant Mme Deshoulières*!

C'est en 1753 que Boucher exécutait les deux panneaux de la collection Wallace dont nous avons parlé tout à l'heure. La beauté triomphante de « la Morphise », bien mûrie, en sa seizième année, pour le Parc aux Cerfs, y revient partout « comme un *leitmotiv* obsédant et délicieux ». Quant au Dieu-Soleil, il nous semble bien offrir les formes, légèrement empâtées, du joli modèle du dessin Delestre. Et l'essaïm de cupidons qui anime les deux toiles est bien annoncé par la guirlande d'amours du tableau de Tours qui, à notre avis, doit être considéré comme un brillant prélude des panneaux de la collection Wallace par lesquels est marquée l'apogée de la création artistique de François Boucher.

BORIS LOSSKY.

7. Ce tableau, entré au Musée en 1916 avec la collection Dard, ne mesure que 0,97 m sur 1,29 m. Le char du Soleil n'y figure pas.

THE SIGNIFICANCE OF XIX CENTURY COLOR LITHOGRAPHY

THE color lithographs of Toulouse-Lautrec and a few other important painters which were made during the last decade of the XIX Century are generally known and admired; but there are also competent color lithographs by their contemporaries that are seldom referred to. Neither has the early development of the medium from the time of Senefelder to its climax, about the time of Lautrec's death in 1901, been adequately explained. Moreover, almost nothing has been done to formulate a set of esthetic and technical standards by which the quality of a color lithograph might be judged, at least in a comparative sense, nor has any attempt been made to show the relationship of the medium to painting.

In order to avoid confusion, a distinction must be made at once between color lithography and chromolithography. Etymologically and technically they are identical, but usage has assigned to chromolithography those unfortunately bad copies of paintings made by this process, which are popularly referred to as chromos. (On the other hand, excellent chromolithographs were also produced during the middle and latter part of the XIX Century.) To make the distinction, then, a *color lithograph* is an original, independent work of art that does not seek to imitate a watercolor or painting, but, rather, competes with them as a picture in printed form. It is conceived primarily in terms of color, of which black may be one, and is drawn on stone. (Transfer-paper or metal plates are sometimes substituted). A color lithograph should be "closely expressive of the artist's personality¹." It

1. A. S. HARTRICK, *Color-lithography, a Neglected Craft*, "London Studio," IV (1932), p. 334; C. ROGER-MARX, *la Lithographie en couleurs*, "Arts et Métiers Graphiques," Mars 1931, p. 198; R. GOLDWATER, *l'Affiche moderne*, "Gazette des Beaux-Arts," series 6, XXII (1942), p. 173.



FIG. 1. — WILLIAM POWOLNY. — Lithograph Textures : A. Stipple and Engraving; B. Crayon; C. Lithograph Ink and Crayon; D. Lithograph Ink with Pen and Brush; E. Lithograph Ink with Brush; F. Lithograph Ink and Engraving Needle.

must be printed by hand, though not necessarily by the artist. Although the technique was used for posters and book-illustrations, the purpose of the latter differs from that of the independent color lithograph as just defined.

In color lithography the method is the same as in black and white, except that a separate stone is used for each color². Lithographed colors, which are inks printed on paper, cannot be judged by exactly the same criteria as oil paints brushed on canvas. The desired effects are different. In lithography colors are printed flat or with little modeling. Full modeling in color belongs to painting. It is the characteristics of the *textures* of color lithography that distinguish it from painting, and, in fact, from other color prints; essentially it is the luminous quality made possible by the grain of the stone, that is of fundamental importance in color lithography. A great variety of textures is possible in lithography, often supplementing the luminous quality inherent in the medium (fig. 1). Stipple, scraping and scratching with a needle, knife or jumper produce white lines or tones. For solid lines or areas the pen or brush are used with lithograph ink (*tusche, touche*). Other kinds of textures are made by applying the lithograph ink with a sponge, using rubbing ink for tones, or making spatter with a toothbrush. However, the ideal lithographer does not let his technical skill dominate his pictorial expression. The color lithographer must avoid using too many colors and too much blending of them or he may produce a print that looks like a poor imitation of a painting³. Color composition is an important factor in a color lithograph and can be used with subtlety for rich effects. Colors can be juxtaposed and/or superimposed. The unprinted paper may also play an important part in the design. Sometimes colored paper is used in place of white. Colors and textures can be used in many different ways in lithography, and they are the basic esthetic factors on which color lithography depends for its particular qualities. (It should also be remembered in judging the merits of a color lithograph that it is sometimes seen best at a distance of several feet, especially if it is large or the colors are strong). A splendid example of what a fine color lithograph can be is *Coin de Rue Vue d'en Haut*, by Bonnard (fig. 9). The superimposed colors are both luminous and harmonious, and

2. In making a color lithograph a preliminary sketch of the subject is first prepared which will show the distribution of colors and will serve as a guide to the order in which they are to be printed. An outline of the subject is then drawn in lithograph crayon on the first stone which is called the keystone, and register-marks are placed on it. The stone is prepared for printing and several impressions are pulled in black ink. While they are still wet they are dusted with red chalkpowder, which adheres only to the ink, but is chemically inert; this is called an off-set transfer. For each basic color in the sketch one of these transfers is placed on a stone and run through the press which transfers the outline on the stone in powder form without affecting the stone chemically, and transfers also the registermarks. Then, on each stone there are drawn in black lithograph crayon, only those areas which are to be printed later in the one color that that stone represents. For this step the sketch is usually indispensable. After the preparation of the stones in black and white lithography, each stone is inked with a different color for printing. (For a fuller account, see: T. E. GRIFFITHS, *The Technique of Color Printing by Lithography*, London, 1944; G. ARNOLD, *Creative Lithography*, New York, 1941, pp. 165-176.)

3. A. S. HARTRICK, *Op. cit.*, p. 377; A. MELLERIO, *la Lithographie originale en couleurs*, Paris, 1898, p. 33. MELLERIO is the most important source for French color lithography and its esthetic; the author's appraisal of contemporary color lithographers still holds with only a few exceptions.

the blank areas of paper are an integral part of the black and white values. (It should be remembered that a color lithograph, even more than a painting, loses when reproduced in black and white).

The Gay Nineties, quite without warning, saw a great and fruitful activity in color lithography, especially in France, that has given to later generations a group of prints unsurpassed in quality in this medium. Many of these were issued in series, such as Bonnard's *Quelques Aspects de la Vie de Paris* (1895), of which the print just mentioned is one, Toulouse-Lautrec's *Elles* (1896), Denis' *Amour* (1898), Vuillard's *Paysages et Intérieurs* (1899), and several *Seascapes* by Signac. What were the reasons for this "revival" of a technique that had been described as early as 1818 by Aloys Senefelder, the inventor of lithography? To begin with, there was a renewal of interest in black and white lithography about 1890 in France (the chief center for color lithography). More important are a concurrent interest in the newly discovered Japanese prints, and a new concept of color bestowed by the Impressionists. Another powerful stimulus was the new, colorful style in poster design originated by Jules Chéret. One might ask why lithographers had shown so little interest in color earlier in the century? And the answer would be that there had been a similar trend in painting; Géricault, and even Delacroix (despite the importance of his color theories) were not so much concerned with color as later painters. Thus we find that in his lithographs Géricault merely used a second stone occasionally for a solid tint and Delacroix used no color at all^{3A}. Neither were Daumier, Millet nor Courbet colorists and so we would not expect them to make color prints. The impressionists, strangely enough, were little interested in color lithography, perhaps in part because they did not realize that the brush-strokes used by them would have to be much reduced before their method could be adapted to the stone, as Bonnard and K.-X. Roussel did. Hence, Chéret is important in turning the attention of artists to color lithography through the brilliant color and textures of his posters.

Before discussing the influence of Chéret on Toulouse-Lautrec, the early growth of color lithography might be briefly considered, to emphasize the remarkable climax it attains in the last decade of the century. The first lithographers used the method of the chiaroscuro woodcut. Thus Jean-Baptiste Isabey used only two stones in *La Dame Voilée et les Petits Enfants* (Hédiard 20), dated 1818 and printed by Engelmann. The entire subject is in black, and a brown tint was added from the second stone in which the highlights were scraped out. Manet's *Polichinelle* of 1876 (fig. 3) has been honored as the first true color lithograph. It was made from a watercolor, but the pose was slightly changed. Seven stones were used with little superimposition of color and the highlights were made in the stone.

3A. Chromolithography had been well developed in France by midcentury, but most artists were probably disinclined to turn to a commercial process. In fact it was the commercialization of black and white lithography that turned creative artists, with a few exceptions, away from it after 1870 until the revival.



FIG. 2. — AUGUSTE BOUQUET and EMILE LESSORE. — Landscape, 1837.
 Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

The general effect is of a tinted drawing. There exists a black and white impression which Manet tinted with watercolor and it is possible that the other stones were prepared from this by the printer⁴. Priority should very probably be given to an unpublished landscape by Auguste Bouquet and Emile Lessore which is in the Metropolitan Museum (fig. 2). This very interesting color lithograph bears the following inscription: "*Ep.[reuve] lithographique exécutée par MM. A. Bouquet et E. Lessore, peintres, et imprimée par M. Lihard, imp.^r lithographe, ce 3 Septembre 1837,*" and is signed underneath by the three men. (The inscription appears to be by Lessore.) On the back someone has written, "*pièce unique*" and "*essai curieux en lithographie en couleurs*"⁵. This print may well be unique; it is not

4. M. GUÉRIN, *l'Œuvre gravé de Manet*, Paris, 1944, No. 79; R. MOREAU-NÉLATON, *Manet*, Paris, 1906, No. 87; A. TABARANT, *Une Histoire inconnue du Polichinelle*, "Le Bulletin de la Vie artistique," IV (1923), p. 366.

5. I am indebted to Miss Alice Newlin, of the Metropolitan Museum Print Room, for calling this print to my attention. A similar inscription, "*fait à la lithographie de Munich le 15 octobre 1809. Denon,*" is found on a lithograph by Baron Denon; see *The Art of Lithography*, The Cleveland Museum of Art, 1948, No. 137, pl. I.



FIG. 3. — EDOUARD MANET. — *Polichinelle*, 1876.
Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

in the collections of the Bibliothèque Nationale or the British Museum, nor is there any reference to it in relevant literature⁶.

Emile Aubert Lessore, a painter of Oriental subjects and landscapes executed chiefly in watercolor, was one of several artists who made chiaroscuro lithographs and chromolithographs after drawings by others for *Voyage en Orient* published by Léon de Laborde, between 1837 and 1839. Auguste Bouquet was also a painter and lithographer, active chiefly in Paris. In 1837 he was associated with two other artists under the title of Frères Faber to make lithographs in color, "*lithographie en couleurs*," particularly for the publication of the album *Musée d'Alger*. Unfortunately, we do not know exactly what Bouquet contributed to this undertaking. However, we do know that Engel-

mann had received his patent for chromolithography on January 15, 1837, and that Lihard was a printer in Paris⁷. It would be natural, then, to think that, either these men learned color lithography from Engelmann, or they experimented independently with the process, since it had already been used in Germany and England⁸. The Metropolitan landscape was printed in four colors, brown, blue, yellow and red, the hues being juxtaposed and superimposed in printing. Instead

6. The print is not known to M. Jean Adhémar. He does refer to *Moulin à Barcelonnette*, "painted and chromolithographed by R. Hubert" at Engelmann's, in 1838: *Les Lithographes de paysage*, "Archives de l'art français," XIX (1938), p. 259.

7. J. DESPORTES, *le Lithographe*, Paris, 1838, I, p. XIX; E. DELIGNIÈRES, *Notice sur Auguste Bouquet, peintre et graveur abbevillois*, "Bulletin de la société d'émulation d'Abbeville," 1894, pp. 38-46; CHAMFFLEURY, *le Peintre ordinaire de Gaspard Debureau*, "L'Art," XLVII (1889), p. 169; G. ESQUER, *Iconographie historique de l'Algérie depuis le XVI^e siècle jusqu'à 1876*, Paris, 1929, I, p. XXVIII. (M. Adhémar kindly gave me this last reference.)

8. R. M. BURCH, *Color Printing and Color Printers*, London, 1910, 2nd. ed., pp. 176 ff.

of flat areas of color to imitate painting as in chromolithography, there are the grainy textures requisite to a good lithograph. To be sure, there is some muddiness in the colors and the register is slightly faulty. Even though the style is reminiscent of a watercolor, the aim of the artists is clearly to make an original lithograph. If it was a matter of one man copying a picture by the other in lithography, this would undoubtedly have been indicated, as was customary in lithography as well as in engraving. It seems reasonable to believe that the Metropolitan landscape of 1837 is the earliest known original color lithograph. But neither this print nor Manet's *Poli-chinelle* appear to have had any direct influence on later color lithography.

Another early color lithographer is John Lewis Brown, a Frenchman of Scotch descent who painted military and racing subjects, and made several color lithographs between 1885 and 1890. Although he had a better technical understanding of the medium than his predecessors, his prints are still too much like wash drawings, as in *L'Amazone*, 1890 (fig. 4), which is drawn in dark bistre with tints of red-brown and light brown, the colors being mostly flat with little superimposition. Yet Brown's work represents another step forward from the simple chiaroscuro lithograph to the fully developed color lithography of Lautrec. Henri Rivière was influenced by the style of the Japanese woodcuts in his color lithographs, but not by Chéret. This is quite evident in *La Vague* made for "L'Estampe Originale" (1893); it is drawn largely in lithograph ink but is deceptively like a woodcut, and has little artistic merit. Charles Marie Dulac is more original in his approach to lithography. His earliest color lithographs, *Suite de paysages*, were made in 1892 and 1893; two of them were slightly modified and published in "L'Estampe



FIG. 4. — JOHN LEWIS BROWN. — *L'Amazone*, 1890.
Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.



FIG. 5. — ALEXANDRE LUNOIS. — *La Fera*.
 Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

Originale" in 1893 and 1894. His most important series is *Cantique des Créatures* published in 1896. He generally limits himself to two or three stones and with simple means expresses in his own words "the fleeting inner emotions which the varied aspects of nature release." Modest though his attainment is, the characteristic mysticism and technique of Dulac does represent a minor phase of the revival of color lithography. Alexandre Lunois had much more technical skill than Dulac and an entirely different point of view. His early work shows how mediocre color lithographs can be when they are merely copies of the artist's pictures; in his later work the medium is used for its own sake. For example, in *La Fera* (fig. 5), the textures of the lighter colors are especially good even though some areas are too dark, or look like watercolor. (The brush with *tusche* was used more than crayon.) Yellow, blue, light green, brown and red are so well combined that it is only with difficulty that they can be identified.



FIG. 6. — JULES CHÉRET. — *La Valse des Brunes et des Blondes*.
 Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

More important to the ultimate development of color lithography is Jules Chéret. By 1889 his characteristic style had evolved. He used four and five colors, the brush for flat areas in contrast to the crayon textures, and spatter, all skilfully combined in color⁹. *La Valse des Brunes et des Blondes* (fig. 6) illustrates his arrangement of these textures, which Toulouse-Lautrec was to employ within a few years. Chéret revolutionized poster design and at the same time created a new concept of color lithography which French painters were quick to use for their own ends. The influence of the new poster art and of the Japanese woodcut is clear in Lautrec's early color lithographs. *La Goulue et sa Sœur* (Delteil 11), made in 1892, has the large, flat areas of color and emphasis on line of a Japanese print¹⁰. This influence is less marked in *L'Anglais* (Delteil 12) (fig. 7) of the same year. By

9. R. GOLDWATER, *Op. cit.*, p. 179.

10. C. ROGER-MARX, *Toulouse-Lautrec graveur*, "L'Amour de l'Art," 1931, p. 164, cites examples of similarities between Japanese prints and Lautrec's.

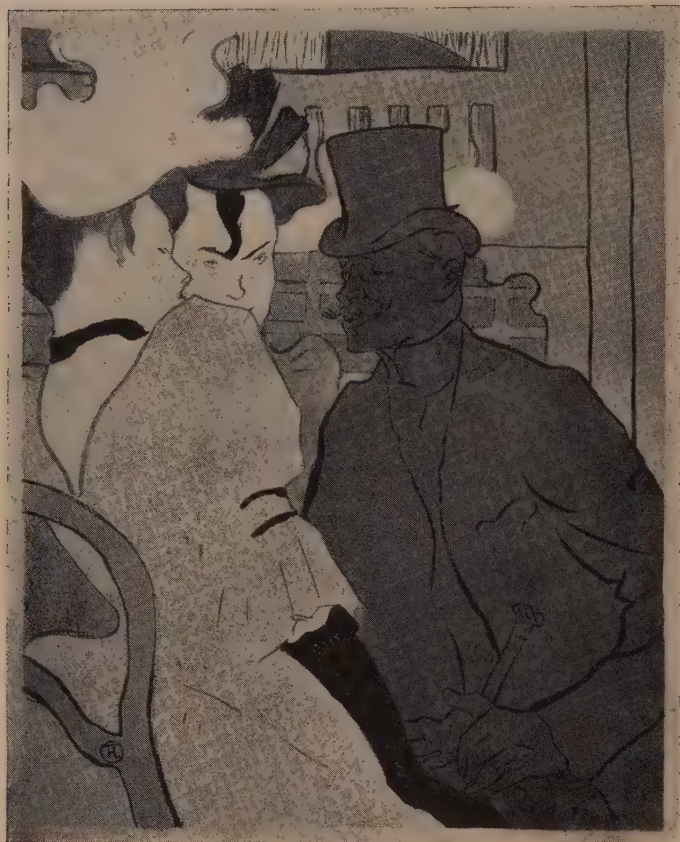


FIG. 7. — HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC. — *L'Anglais*, color lithograph, 1892.
Courtesy of the Cincinnati Art Museum.

1896 Lautrec had absorbed the influence of Japan and of Chéret, and perfected his style to which the series *Elles* is testimony. One of the finest of these prints is *La Clownesse Assise* (Delteil 180), printed in four colors with excellent spatter and crayon textures. Not all the prints in the series are equally good. The colors of *Femme au Lit* (Delteil 187) are not well organized and are too strong. Such variations in quality do not impair the fineness of the series as a whole, which deserves the praise it has been given. In 1897, Lautrec made several other color lithographs that are flawless as judged by the standards outlined above. Such are *La Partie de Campagne* (Delteil 219), *La Grande Loge* (Delteil 204) and *La Danse au Moulin Rouge* (Delteil 208). They are examples of his mature style

in which he combined spatter, crayon and brush to produce textures, three-dimensional form, and flat areas of color according to the needs of his design. Lautrec's color lithographs "are distinguished by the refined symphony of color allied with his incomparable design¹¹."

It is astonishing how close is the relation of Toulouse-Lautrec's color lithographs to his paintings without in any way affecting the independence of the former¹². In a number of instances he used the same subject in both media. *L'Anglais au Moulin Rouge*, 1892 (fig. 8), on loan to the Metropolitan Museum, was painted in oil and turpentine on cardboard. It is almost twice as large as the lithograph and the treatment is quite different. In the painting the man's costume is modeled with long, narrow brush-strokes, his face and hat being similarly treated. In the lithograph of the same subject, *L'Anglais* (Delteil 12), made also in 1892,

11. M. JOYANT, *Henri de Toulouse-Lautrec, Dessins, Estampes*, Paris, 1927, II, p. 100.

12. I am indebted to Dr. Dimitris T. Tselos for suggesting a comparative study of Lautrec's color lithographs and paintings, and other advice; I am equally indebted to Dr. Martin Weinberger.

the corresponding parts are indicated with flat areas of color, contained within the customary contour-lines. A similar difference is discernible in the nearer woman. The painting and print differ also in color. In the former, the man's coat is painted in dark blues and greens, whereas in the print it is represented by purple outlined in blue. Preparatory studies and independent paintings exist for most of the series *Elles* and there are several other paintings which were repeated also in lithographs¹³. These examples are indisputable proof that Toulouse-Lautrec regarded color lithography as a medium that yielded effects which are distinct from painting.

The posters of this period were also made with the process of lithography but lie outside the limits of this article. However, some information has been discovered that will be useful in future cataloguing of the posters of Toulouse-Lautrec. *Au Concert* (Delteil 365) was drawn by the artist on zinc plates (easier to ship overseas than heavy limestone) which are in the collection of the Chicago Art Institute, as well as a kind of trial proof, according to Mr. Schniewind who believes that a few impressions must have been printed in Paris (in the first state). However, a photostat of an impression^{13A} filed with the Copyright Office on Sept. 23, 1896 proves that the poster was registered under the title *Aux Ambassadeurs*, and was printed by the Courier Lithograph Co., of Buffalo, New York. This poster commissioned by Ault and



FIG. 8. — HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC. — *L'Anglais*, painting, 1892.
Adelaide de Groot Collection.
Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

13. *La Grande Loge*, *la Clownesse Cha-U-Kao*, and *les Valseuses*. The studies for *Elles* are listed in detail (pp. 27 ff.) in my M. A., thesis submitted to the N. Y. Institute of Fine Arts from which the material for this article was taken. DELTEIL and JOYANT are invaluable for such a study, but in several instances have failed to record a related painting or color lithograph, e.g., *la Clownesse au Moulin Rouge* (DELTEIL, 205) and *la Clownesse Cha-U-Kao* (1895); JOYANT, *Op. cit.*, p. 289.

13A. Kindly supplied by Miss Alice Lee Parker.

Wiborg of Cleveland^{13B} is the only work of Lautrec's printed in the United States^{13C}. Among the best color lithographers of the late XIX Century is Pierre Bonnard.



FIG. 9. — PIERRE BONNARD. — *Coin de Rue Vue d'en Haut*, 1895.
Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

Like Lautrec, he was at first influenced by Japanese prints, but unlike him, he was predominantly influenced by the impressionist painters. This trend is seen in his splendid series *Quelques Aspects de la Vie de Paris* already referred to; among the best are *Rue Vue d'en Haut* and *Boulevard*. This high level is not maintained throughout the series; *Au Théâtre* and one or two others are inferior in quality. Yet at his best, Bonnard stands close to Lautrec as a great lithographer. This claim is substantiated by a print like *Coin de Rue Vue d'en Haut* (fig. 9) printed in brown, light and dark green, blue and yellow. The colors are used sparingly but with maximum effect. In the foreground the spacing of the lines of several superimposed colors permits tiny spots of white paper to show with a resultant luminosity. It represents an adaptation of the principle of impressionist broken color. The lines of color are like threads in a delicately woven fabric and are tastefully distributed.

Larger areas of white paper appear in the upper part of the print and it is their skilful union with the colors, which are not high-keyed, that again produces such

13B. DELTEIL misread the empersand.

13C. A heretofore unpublished drawing for the poster repr. in : M.-G. DORTU, *Toulouse-Lautrec*, Paris, p. 8, No. 43.



FIG. 10. — EDOUARD VUILLARD. — *La Pâtisserie*, about 1899.
Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

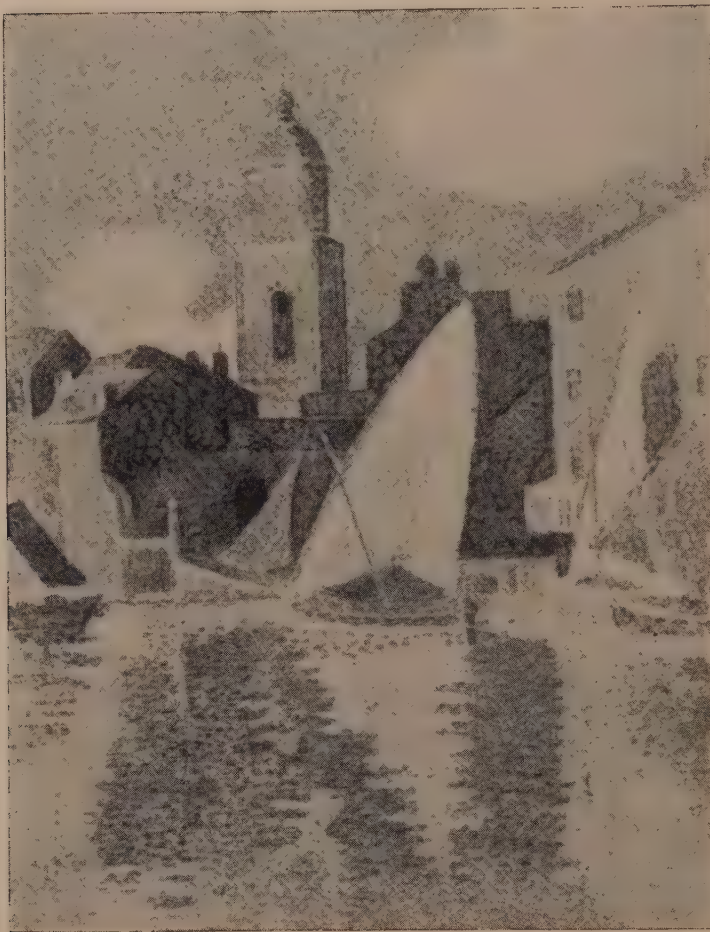


FIG. 11. — PAUL SIGNAC. — *Port de Saint-Tropez*, about 1898.
Courtesy of the Cincinnati Art Museum.

luminosity. Bonnard is another artist who used color lithography as an independent medium; this can be demonstrated even though he seldom used similar subjects in painting and lithography¹⁴.

Another fine lithographer in color is Edouard Vuillard. His early work also shows the influence of Chéret and the Japanese in the use of large flat areas made with the brush. *Paysages et Intérieurs* (Roger-Marx 31-43), published by Vollard, sums up his essential quality in their lively colors and technical achievement. One of the best is *La Pâtisserie* (Roger-Marx 41) (fig. 10). Its colors are light and dark gray, rose, green, red, yellow and blue, drawn largely with the brush and partly with the crayon. There is little superimposition of the colors, and that is limited to two or three. The flat areas

of one color are partly broken up by superimposition of another color or by scraping away the highlights. The forms are simplified and fitted into a well-knit composition. Technically and artistically this print has individuality. A comparative study of Vuillard's color lithographs and paintings reveals only one instance in which a similar subject was used in both media¹⁵.

Also in the front rank of color lithographers is Maurice Denis. His most important work is the series *Amour*, published by Vollard. Their soft, filmy harmonious colors express well Denis' mystical feeling, and stylistically they are different from Dulac's. One of the best in the series is *Le Chevalier n'est pas mort*

14. Cf. *Maisons dans la cour* (TERRASSE-FLOURY 16) and *Roofs*, repr. in: J. REWALD, *Pierre Bonnard*, New York, 1948, pp. 26, 67.

15. Cf. *la Sieste* (ROGER-MARX 2) and *Mother and Sister of the Artist*, Museum of Modern Art; each is differently handled.

à la croisade in pink, grey and orange. The crayon, brush and rubbing ink were used, and the white paper has the effect of another color. Denis' mysticism and sense of design are seen at their best in this unusual print. Again we find that several in the series are poor in quality, but on the whole it has been described as the exquisite fruition of Symbolist theory¹⁶.



FIG. 12. — PAUL CÉZANNE. — *Les Baigneurs*, 1899.
Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

The fifth of the best color lithographers who participated in the revival is Paul Signac. His style and technique are quite different from the others. His method is seen at its best in a print like *Port de St. Tropez* (Johnson 188) (fig. 11).

16. M. BRILLANT, *Portrait de Maurice Denis*, Paris, 1945, p. 39.

The six colors (two shades of pink, yellow, blue, green, grey) are apparently made with brush and crayon. The spots of color are superimposed in certain areas, as in the reflections, and juxtaposed, as in the sail. The placing of the color-spots separated by tiny areas of paper is a demonstration of neo-impressionist theory, and the blending of two and three superimposed spots of color is perfect. There is an important difference between the technical methods of the lithographs and paintings¹⁷. In the latter the spots of color are separated by patches of canvas. In the lithographs the areas of the paper were used in the same way, but the colors are *superimposed*, which gives a subtle richness and vitality to the print, and which could only have been done so effectively with printed color.

Edvard Munch made hardly more than a dozen color lithographs but *Krankes Mädchen* (Schiefler 59) and *Angstgefühl* (Schiefler 61), both made in 1896, are examples of a use of technique that is as original as the artist's conception.

Gauguin is said to have made a head of a Breton girl that has been described by an English lithographer as "a model of what a color lithograph should be;" it appears to be unique and its present location is unknown¹⁸.

The prints described represent a sampling of the finest work produced during the revival of color lithography, and today they are much sought after by connoisseurs. There were other artists who also made color lithographs, though not on so high a level. Some of these are Odilon Redon, Jean-Louis Forain, Eugène Carrière and Henri-Edmond Cross.

Worthy of mention as a poor color lithograph by a fine painter is *La Charrue* (Delteil 194) by Camille Pissarro. It looks like a crude crayon drawing and shows a lack of understanding of the medium in that too many colors are superimposed. At least it is an honest failure, whereas the practice of signing the edition of what purports to be an original color lithograph, but is actually a copy by a lithograph printer, is misleading. Nor are the best results thus obtained. In this category is *Les Bords de Rivière (ou les Oies)* (Delteil 6), by Alfred Sisley, which was copied with great skill by the printer Clot from a pastel by the artist¹⁹. The textures and color lack the sparkle and clarity of a true color lithograph. It is merely a chromolithograph and should be indicated as such in exhibition catalogues and on labels. A similar collaboration took place between Clot and Paul Cézanne in *Les Baigneurs* (Venturi 1156), the small plate, which is based on an earlier painting. It has generally been thought that Cézanne made a black and white drawing on transfer paper which Clot put on stone, and that Cézanne tinted a proof. (Such a colored impression does exist.) From it Clot prepared the other stones. The

17. Cf. *Port of St. Tropez*, Folkwang Museum, repr. in "Die Kunst," LXVI (1931-1932), p. 5, and the frontispiece.

18. A. S. HARTRICK, *Lithography in England Today*, "American Magazine of Art," XIV (1923), p. 494; IDEM, *Lithography as a Fine Art*, London, 1932, p. 33.

19. MELLERIO, *Op. cit.*, p. 19.

textures of this color lithograph are in many areas closely imitative of watercolor in the manner of a professional printer, and there can be no question that only the black stone is from Cézanne's hand²⁰. *Les Baigneurs* (Venturi 1157) (fig. 12), the large plate, is also a facsimile of an impression hand-colored by Cézanne and based on a painting. (At least Cézanne did not merely have Clot copy the paintings.) These two prints stand somewhere between chromolithography and original lithography and as such have the merit of demonstrating effectively the importance of color in Cézanne's art when compared with the black and white impression.

Clot collaborated in a similar fashion with Auguste Renoir. For *Le Chapeau épinglé* (Delteil 30) (fig. 13) and his three other color lithographs, Renoir provided Clot with a colored proof from which the printer made the color stones. Sometimes he made the black and white drawing on transfer paper instead of on stone and found it difficult to prepare the color stones himself. Glaser claims that once when Clot was not satisfied with the black and white keystone the printer re-drew it himself²¹!

Delteil lists five color lithographs out of a total of 20 as having been made by



FIG. 13. — AUGUSTE RENOIR. — *Le Chapeau épinglé*, 1898.
Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

20. Clot is quoted as stating that Cézanne made "the actual drawing on the stone for the *Small Bathers*;" cf. J. GORIANY, *Cézanne's Lithograph*, "The Small Bathers", "G. B.-A.," XXIII (1943), pp. 123-124. If this statement means Cézanne prepared all the stones, it cannot be accepted. Aside from the chromolithographic textures there is the testimony by MELLERIO, *Op. cit.*, p. 22 and L. DELTEIL, *Manuel de l'amateur d'estampes*, II, p. 295.

21. C. GLASER, *Die Graphik der Neuzeit*, Berlin, 1923, p. 386. DELTEIL's catalogue allows one to assume that the color lithographs are entirely by Renoir. However, he gives the correct information in his *Manuel*, published later (about 1925).

Auguste Rodin for *Le Jardin des Supplices* by O. Mirbeau published in 1902 by Vollard. According to Delteil, the others were chromolithographs by Clot after Rodin's drawings. Technically, all the prints in the series are alike. The outlines are in black with areas of sepia in one or two tints. The textures of the lighter tints are very much like those in the Cézanne-Clot lithographs. They are the kind of textures a highly skilled professional printer would make rather than a painter who had very little experience with the medium²². The female nude included by Vollard in his second album of *Les Peintres-Graveurs* published in 1897 is unquestionably a facsimile in color lithography by Clot, and as such is excellent²³. It is illuminating to compare the textures of the prints by Rodin, Renoir and Cézanne printed by Clot; although not exactly alike, since they imitate different techniques, there is in all an underlying craftsman's skill, a kind of slickness, as well as marked similarities in the textures.

The revival of color lithography did not last very long in France. Vollard's two volumes did not sell well and a third one planned for 1898 was never published. The reasons for the abrupt change in taste are not known. The inclusion of facsimiles in some of the albums, and the poor quality of others, like *L'Estampe moderne*, which appeared between 1897 and 1899, may have been factors. Perhaps the new three (and four) color process, which, beginning about 1900, entered into competition with chromolithography, was an important reason. Possibly it attracted a larger public through its less expensive reproductions than original color lithographs. At any rate, the last of the French collectors' portfolios to include color lithographs was published in 1899 by Julius Meier-Graefe under the title *Germinal, Album de XX Estampes Originales*. The splendid achievement of French color lithographers cannot be fully appreciated until it is studied in relation to the results attained elsewhere in Europe. Such a study has never been made objectively, and this is understandable, as we shall see. Outside of France the greatest activity in color lithography is found in Germany. Even though lithography was a German invention, the impulse toward original work in color came to Germany as a result of the French revival, but it took a different form, and was not centralized in one city as in Paris. Otto Greiner was the most important of the lithographers in Dresden. He was inspired at first by the work of Adolf von Menzel, who used a tint-stone in several of his color lithographs, and later came under the influence of Max Klinger. His method was to use color as a flat tint with a pen outline as in *Golgotha*, which was published in "Pan" (1896). Karlsruhe with its *Künstlerbund* was the most important center of German color lithography toward the end of the XIX Century under the leadership of Hans Thoma. He was interested in the

22. U. JOHNSON, *Ambroise Vollard*, New York, 1944, p. 12, thinks it is more than likely they are facsimiles made by Clot; M. WHEELER, *Modern French Painters and Sculptors as Illustrators*, New York, Museum of Modern Art, 1936, pp. 19, 109 (No. 172), agrees, stating they are reproductions of drawings.

23. MELLERIO, *Op. cit.*, 18.

medium only as a means for convenient duplication of a subject to reach a large number of people; hence he had no interest in competing in technical experimentation with the painter-lithographers working in Paris at the same time.

Thoma also made a color lithograph for "Pan" (1896), called *Landschaft* (*Landscape*). The pen and crayon are used in conjunction with flat areas of color; the clouds and mountains reveal an understanding of lithographic textures, and the superimposition of the colors is good, but on the whole the effect is that of a watercolor drawing achieved by lithography with little of the paper left blank. (Aluminum plates were used in place of stones). One of Thoma's best pieces is *Taunuslandschaft* (*Taunus Landscape*) (Beringer 113) (fig. 14), dated 1900. Its handling suggests the chiaroscuro manner with the outline in black to which flat areas of yellow and grey were added with some scraping for the highlights. It is like a reproduction of a large tinted drawing, and this manner was Thoma's goal. Despite its limitations it is moderately pleasing as a print and is not a copy of another work of art. *Woodland Meadow* (1876) corresponds closely in subject to the print but is different in detail, proving that the artist adapted himself to the requirements of the medium.



FIG. 14. — HANS THOMA. — *Taunuslandschaft*, 1900.
Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

Thoma has been praised as one of the best German color lithographers, and within the limitations of German aims this is true.

Hans von Volkmann was also a member of the *Karlsruhe Künstlerbund*. He was a painter of lyrical landscapes and was somewhat influenced by Thoma; like the latter, von Volkmann sought to portray an intimate feeling of nature. His best lithographs are landscapes in which he reduces the colors and forms of nature to a simple scheme. *Abend* (*Evening*) (1897), is a characteristic example of his technique. It was drawn in sepia and brown, and printed on tan paper. It is also

indicative of von Volkmann's preference for evening scenes and they are among his best color lithographs, but they are like pen drawings lightly touched with color.

Another one of the more important members of the *Künstlerbund* was Gustav Kampmann. He also made color lithographs for "Pan" (IV). One of these, *Ballwolken*, was drawn with the crayon in black and printed on tinted paper, so that it looks more like a charcoal drawing than a color lithograph. (Most of the color lithographs made for "Pan," both German and French, are weak.) However, Kampmann did make one color lithograph that is among the best to be found in Germany. It is *Herbstabend* (*Evening in the Fall*), 1900 (fig. 15), in black, red, blue, brown, and mauve, produced with crayon, pen and brush. Placing a group of tall trees massed against the sky beyond a foreground of fields makes a simple composition. A sunset is visible through the trees, and, as in his paintings, a mood of melancholy is attained by such an arrangement of large color-areas with little modeling. On this occasion there is no resemblance to another medium. The subject is conceived in terms of color lithography; thus, interesting textures were produced in the sky by putting spatter on a flat color. (Only one slight criticism can be made; the black area of the trees is not sufficiently broken up.) To sum up his style, Kampmann does not approach nature realistically; there is the same simplification in his color lithographs as in his paintings, and nature is used as a substructure for his color expression influenced to some degree by the brilliance of Böcklin's brush²⁴.

The aims of the other members of the *Karlsruhe Künstlerbund* were similar to those of von Volkmann and Kampmann. They seldom went beyond a formula of spring landscapes tinted with one or two color plates but expressing thereby a lyrical concept of nature. Carlos Grethe, who belonged to the group until 1899 when he moved to Stuttgart, is an exception. His style and the quality of his color lithographs set him apart.²⁵ He depicted ships at sea with a decorative blending of soft colors which avoided any suggestion of a reproduced watercolor or oil²⁵.

In Berlin Käthe Kollwitz made a few color lithographs, which are almost unknown²⁶. They are experimental in part and the medium does not seem to have been fully exploited. Thus *Alte Frau am Fenster* (*Old Woman at the Window*), 1901 (Sievers 52), was printed in two and in three colors. In some subjects a tint-stone was added to the black and white, and in others variations were obtained in the edition by the use of different colors. Max Liebermann also made a few experimental color lithographs²⁷. *Lesendes Mädchen* (*Girl Reading*) (Schiefler 41) was first printed in black and white; in the second state three tint-stones were added. Many other German artists made color lithographs. At best they are men limited

24. H. W. SINGER, *Recent German Colored Lithographs*, "International Studio," XXI (1904), p. 305.

25. GLASER, *Op. cit.*, 461.

26. J. SIEVERS, *Die Radierungen und Steindrücke von Käthe Kollwitz*, Dresden, 1913, Nos. 40, 50, 51, 53, 59, 68, 75.

27. G. SCHIEFLER, *Das graphische Werk von Max Liebermann*, Berlin, 1923, 3rd. ed., Nos. 15, 41, 42, 77.

in talent and technique. German lithography in general is summed up by a proud critic who said that in his country color lithography was growing away from the noisy poster style of the French²⁸. Without denying that German color lithography had merit, and acknowledging much poor work in France now forgotten, the Germans were well behind the most accomplished French lithographers.

The rest of Europe has little to offer compared to France and Germany. The revival spread also to Austria, which already had a tradition of chromolithography.

The most important Austrian was Emil Orlik, better known for his etchings and woodcuts. Yet he understood well enough how to use color lithography effectively. *Sonntagsmorgen in Brotzen* (*Sunday Morning in Brotzen*), 1902, is a good example of his technical knowledge, though otherwise a little too illustrative. The textures of the walls were made with the help of spatter, a French invention, and superimposition of the colors on the gates creates additional hues. There were a handful of color lithographers of moderate ability in Hungary and Poland²⁹. In Sweden, Holland and Belgium there was very little activity and none in the Far East. In England there were two artists who produced work of some consequence. One of these was Thomas Shotter Boys whose *Picturesque Architecture in Paris, Ghent, Antwerp, Rouen, [etc.] drawn from nature [and] on stone* (Tooley 72) was printed by Charles Hullmandel and published in London in 1839. As a lithographed album of views it is unequalled for its high quality. One of its plates, the *Abbaye de Cluny*, has been called one of the great triumphs of color lithography³⁰. Another series by Boys, *London As It Is*, published in 1842, has been described by some writers as printed in color and by others as colored by hand. This confusion exists because the series was first



FIG. 15. — GUSTAV KAMPMANN. — *Herbstabend*, 1900.
Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.

28. G. GLUCK, *Kampmann*, "Die Graphischen Künste," XXXIII (1900), p. 109.

29. Jozef Rippl-Ronai, Jan Stanislawski, Jozef von Rapacki.

30. W. M. IVINS, JR., *A Note on Some Old English Architectural Prints*, "Bulletin of the Metropolitan Museum of Art," XII (1922), pp. 63-65.

printed in two colors, black with grey or with tan; the register-holes are visible, as in the copy at the Cincinnati Art Museum. In other copies brighter colors were painted over the neutral printed hues, as in contemporary aquatints.

The other artist in England who made color lithographs of unusual quality is James A. McNeill Whistler who participated in the modest revival inspired there also by the French. His first color lithograph was made in England in 1890, and the remaining six in France between 1893 and 1894. Neither Chéret nor any of the French painter-lithographers appear to have influenced Whistler. His method is like that of his later etchings, a kind of linear shorthand, which gives the effect of slight touches of color. *Red House, Paimpol* (Way 100) (fig. 16), is in red, grey and black made with crayon and brush. The colors are juxtaposed but in some areas two are superimposed; considerable use is made of blank paper in the design. His color lithographs are rare because the stones disappeared after a few impressions were printed. Whistler's style is unique and he deserves to be ranked with the better French color lithographers. Charles H. Shannon is less original in his use of lithography, but he did apply the principle of the XVI Century to color lithography successfully and in a manner that is much better than the earlier French chiaroscuro lithographs. *Idyl* (1905) (Ricketts 61) is typical; blue (or green) and brown are printed on a grey paper which is used for highlights. The two colors are well integrated and drawn with the brush, so that they give movement to the composition. There is greater freedom of line than in the chiaroscuro woodcut and large areas of color are avoided. Shannon made only a few chiaroscuro lithographs, but they are among the better color lithographs of the period. In the United States, there is very little that can be called original lithography. *Grandma's Pet*, of 1835, by John H. Richards, is the earliest American item; but it looks like a copy of a genre painting. Another early lithographer is William Sharp, who may have experimented as early as 1832 in London, and was established in Boston by 1840. He made a *Portrait of the Reverend F. W. P. Greenwood* which is dated 1840. Several important American painters added a second stone for a solid tint to their black and white lithographs, but such prints are color lithographs only in an elementary sense³¹.

Nowhere else in the Western Hemisphere were lithographs made, with only one known exception³². In retrospect it is clear that in the XIX Century French artists dominated the rest of the world in color lithography as they did in painting. In fact it is because their lithographers *were* painters who *adapted* their varying styles to the medium and *explored* its wide range fully that they created

31. THOMAS COLE, *The Good Shepherd* (1840); the tints were probably added by a professional lithographer. Some of William Morris Hunt's lithographs were printed with a tint, such as *Hurdy-Gurdy Player*. *Campaign Sketches* (1863) printed with a tint, were made by Winslow Homer (see *The Art of Lithography*, The Cleveland Museum of Art, 1948, Nos. 245-250). *Camp Life* (1864), two sets of cards printed in color, are believed by LLOYD GOODRICH to have been drawn on the stones by Homer (see *Exhibition of Lithographs*, Museum of Fine Arts, Boston, 1937, Nos. 234-235).

32. *Collección de Paisajes, Monumentos y Ciudades Principales de la República*, dated 1850, includes a view of Toluca lithographed in color by A. CASTRO and printed by DEBRAY.



FIG. 15. — JAMES A. MCNEILL WHISTLER. — Red House, Paimpol, 1893.
Courtesy of the Cincinnati Art Museum.

color lithographs such as the world had never seen, and which have not been equalled since. It must be stressed that such color lithographs are original works of art, even though linked to contemporary painting, and that they have their own esthetic requirements inherent in the technique. Color lithography was quickly taken up by painters when they became aware of the results it would give. It must have attracted them as essentially a drawing medium with a directness and immediacy of result not equalled by color etching or woodcut. It is the opinion of F. Ernest Jackson, an English lithographer, whose experience goes back to the time of the revival of lithography that, "The color lithographs of certain modern French artists like Toulouse, Denis, Vuillard, Bonnard possess qualities which have not been surpassed in modern printing and they represent the Modern School of thought in painting³³." (Signac should also have been mentioned.) From the point of view of art history, it can be demonstrated that one of the most significant of the minor arts of the late XIX Century is *la lithographie originale en couleurs*.

GUSTAVE VON GROSCHWITZ.

33. F. E. JACKSON, *Modern Lithograph*, "Print Collector's Quarterly," XI (1925), p. 224.



FIG. 1. — Atelier de Van Orley et P. Aertsen (?).
Crucifixion. — Saint-Nicolas, Furnes (Photo. Bulloz).

L'ŒUVRE DE PIETER AERTSEN

I

LA personnalité d'Aertsen sort peu à peu de l'ombre à mesure que des études sur des points particuliers font mieux connaître l'œuvre du peintre¹. Elle nous apparaît plus riche que ne l'imaginait Sievers², auteur du premier ouvrage consacré à l'artiste, et sans grand rapport avec le portrait sommaire que C. Van Mander traçait au début du XVII^e siècle³. Il devient donc possible aujourd'hui, pour délimiter et orienter les recherches futures, d'établir un catalogue plus complet que celui de Friedländer⁴, de fixer une chronologie, et de présenter un des

1. E. MICHEL, "G.B.A.", 1923, II, pp. 237-242; "G.B.A.", 1925, I, pp. 115-118; DVORAK ET BALDASS, "J.K.S.W.", 1923; VAN REGTEREN ALTENA, "Oud Holl.", 1926, p. 213; BYE, "Art in Am.", XIV, 1926; S. BERGMANS, "Oud Holl.", 1936, p. 152; E. GREINDL, "Act. Cong.", Londres, 1939, p. 17; R. GENAILLE, "Arts", 17 sept. 1948; "Arts", 23 sept. 1949.

2. P. Aertsen, *Mémoire pour l'Univers. de Halle*, 1906, éd. Leipzig, 1908.

3. *Het Schilder Boek*, Haarlem, 1604, trad. HYMANS, Paris, 1884.

4. *Die Altniederländische Malerei*, t. XIII.

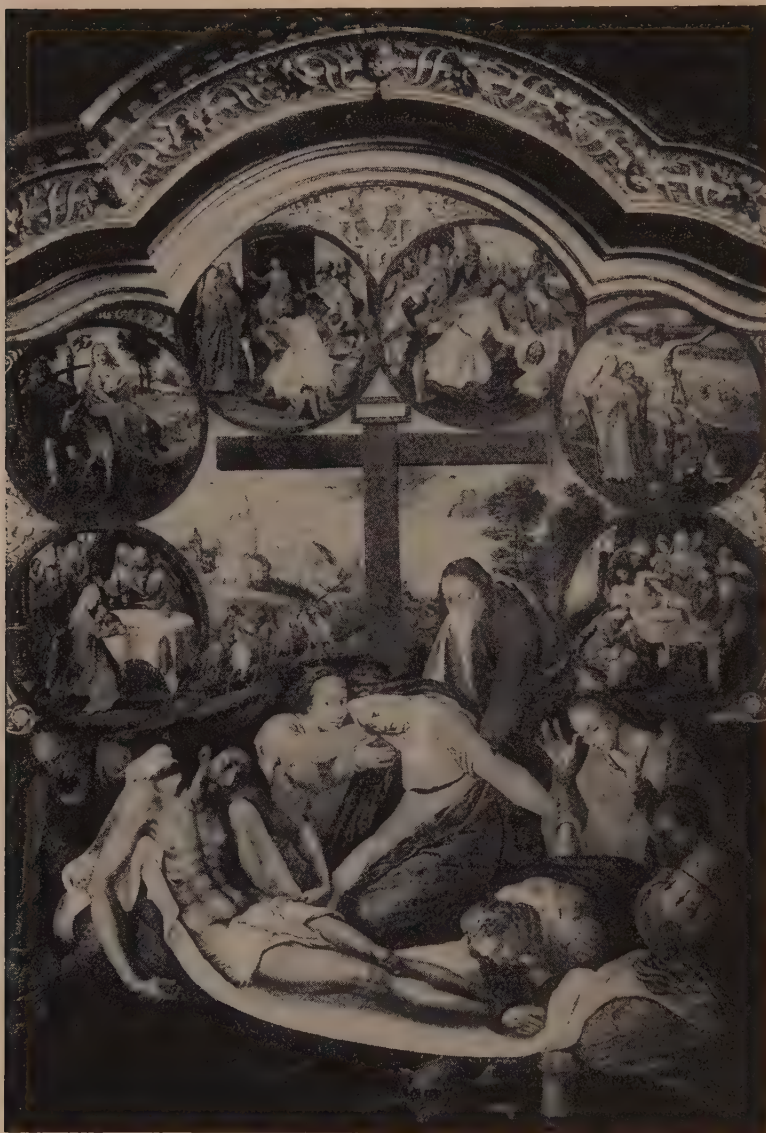


FIG. 2. — P. AERTSEN. — Les Douleurs de la Vierge.
Eglise Saint-Léonard, Léau (Photo. Bulloz).

meilleurs peintres du Nord au XVI^e siècle.

La période de ses débuts est encore pour nous mystérieuse⁵. Des quinze premières années de son activité anversoise, il ne nous reste que sept tableaux et un dessin. C'est peu pour découvrir la formation artistique du peintre, pour juger de ses fréquentations, de ses progrès. Pourtant, ces quelques œuvres définissent déjà un tempérament, une orientation. Nous discernons de la gaucherie, l'inaptitude à dessiner correctement le corps humain, une recherche des poses à effet, le goût des formes étirées, de l'hésitation entre les tonalités sombres et fortes de la Hollande et les teintes claires et chatoyantes des maniéristes anversois. Nous apercevons une parenté avec le style de J. Sanders Van Hemessen, et plus encore

avec celui de Gossart, de Scorel, de Van Orley⁶. Nous reconnaissons l'utilisation

5. Né à Amsterdam, en 1508, Aertsen est franc-maitre à Anvers en 1535, bourgeois de la ville en 1542. Il fait inscrire des élèves en 1545 et 1546, reçoit en 1546 la commande d'un rétable, achète deux maisons en 1547 et 1550. Il a donc assez vite un atelier important, une réputation estimable, l'aisance.

6. Ces influences sont surtout sensibles sur les deux rétables d'Anvers et de Bruges. Aussi suis-je tenté de trouver la main d'Aertsen sur le rétable de la *Crucifixion* de Saint-Nicolas de Furnes (fig. 1), attribué à l'atelier de Van Orley. (Sur ce rétable, cf. TULPINCK, "Bull. Comm. R. Belgique", t. LXXVI, 1937, pp. 112-



FIG. 3. — P. AERTSEN. — Crucifixion.
Mauritshuis, La Haye (Photo. Dingjan).

de recettes vénitiennes⁷. Nous voyons surtout que, si Aertsen peint des sujets reli-

115.) Il est daté de 1534, donc antérieur d'un an à l'obtention de la maîtrise par Aertsen. Il est d'un style éclectique, sans unité vraie. A des figures propres à Van Orley, s'ajoutent des personnages d'un dessin et d'un style fréquents dans l'œuvre d'Aertsen, par exemple saint Jean, la Vierge, le centurion vu de dos, le soldat qui tient la bride du cheval à droite, les soldats barbus de gauche. Dans le décor même, on voit certains édifices curieusement coniques qui reparaissent au rétable des *Douleurs de la Vierge* (fig. 2) et sur le fragment de La Haye (fig. 3). Nous aurions là peut-être une indication utile sur la formation de l'artiste.

7. La *Laitière* de Lille est placée sur fond de mur et de ciel, comme plusieurs portraits de Titien et de Lotto. Cette composition reparaît encore dans les *Marchands de volailles* de Brunswick.



FIG. 4. — P. AERTSEN. — La Cuisinière.
Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

trois types de tableaux qu'Aertsen crée par la suite. De la lignée de la *Laitière* de Lille sont les *Cuisinières* de Bruxelles et de Gênes (fig. 4 et 5); les triptyques de la *Crucifixion* et de la *Nativité* annoncent les grands rétables de la période romaniste; l'*Etal de boucher* d'Upsal (fig. 6), prépare les natures mortes postérieures à 1560. Par la *Fête des Paysans* de Vienne, par la *Kermesse* Dansette, il est en outre avant Bruegel, et mieux que les petits maîtres du milieu du xvi^e siècle, un peintre des paysans.

**

Entre 1550 et 1554, Aertsen, qui

gieux, sa vocation l'entraîne vers une forme originale du tableau de genre, l'image des mœurs rustiques, la nature morte. Il s'efforce déjà de transfigurer le modèle, de lui conférer de la noblesse par la composition et le trait. Ces œuvres sont ainsi comme une première pensée des



FIG. 5. — P. AERTSEN. — La Cuisinière.
Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.



FIG. 6. — P. AERTSEN. — L'Étal de boucher.
Université d'Upsal, Suède.

paraissait attaché à la formule anversoise du tableau à demi-figures de grande taille, évolue vers un autre type de tableau : le paysage animé de multiples petits personnages. Cette préférence correspond au goût de la clientèle. C'est le moment où l'art du paysage, après les essais de Lucas de Leyde et de Patenier, sous l'influence des peintres de Venise, prend, par les œuvres de Jérôme et Mathias Cock, Corneille Massijs, Lucas Gassel, Herri met de Bles et Jan Van Amstel, un charme nouveau⁸. Mais Aertsen cherche aussi à acquérir sur de petites figures simples l'art de dessiner correctement un corps sans se limiter au buste, de noter l'élan et la vivacité des gestes, de situer dans un espace plus réel des groupes lancés dans l'action violente d'un drame. En même temps, il semble céder à un démon poétique qui, en lui, lutte contre une nature consciencieuse de portraitiste scrupuleusement attaché au vrai. A l'aide d'éléments empruntés à l'antiquité et à l'Italie, il juxtapose la fiction romaine

8. Sur ces questions, voir en particulier LUDWIG BALDASS, "J.K.S.W.", XXXIV, pp. 148 et sq.; HOOGEWEREF, "Oud Jaerboek", 1932, p. 103; *Med. Nederl. te Rome*, V, 1935, pp. 51-57; "Oud. Holl.", 1936, pp. 37-47.

et la vérité locale. C'est sa première tentation romaniste. Il y succombe avec un humour tout personnel. Ce curieux tableau, l'*Adoration de la statue de Nabuchodonosor*⁹, présente un paysage de ruines romaines, aqueduc, temple, palais, envahi d'une végétation imaginaire, qui sert de cadre au déroulement d'un cortège triomphal. Le char entouré de sonneurs de buccin, de porteurs d'enseignes, passe au milieu d'un peuple de gnomes barbus dont la forme étrange, le costume romain, la malicieuse



FIG. 7. — P. AERTSEN. — Les Joies de la Vierge.
Eglise Saint-Léonard, Léau (Photo. Bulloz).

allégresse, prennent dans cet ensemble en grisaille l'aspect d'un rêve. Pour représenter le *Portement de Croix* et l'*Ecce Homo*, Aertsen adopte une composition devenue traditionnelle depuis 1540¹⁰. Elle joint au motif religieux des scènes de la vie rurale

9. Rotterdam. Le tableau est composé sur un thème peu fréquent en peinture, repris quelques années plus tard par un des fils du peintre (Musée de Haarlem).

10. On la trouve, en particulier, dans les *Portement de Croix* de Jan Van Amstel (Louvre, n° 2299), de Herri met de Bles (Rome, Palais Doria, variantes à Vienne, Anvers, Paris) et de Corneille Massijs (Budweiss, coll. Zátka), dans les *Ecce Homo* de Jan Van Amstel (vente Castellani, Amsterdam, 1907, n° 1157).



FIG. 8. — P. AERTSEN. — Le Christ chez Marthe.
Boymans Museum, Rotterdam, Pays-Bas.



FIG. 9. — P. AERTSEN. — Repas de paysans.
Musée Mayer Van den Bergh, Anvers, Belgique.

flamande, mais en mêlant à ses modèles favoris, marchands de fruits, de légumes, de volailles, ces personnages d'une antiquité fantaisiste, il renouvelle curieusement les sujets. Les teintes sont plus sonores, le rouge cher au peintre y prend tout son éclat, la composition plus variée a du pathétique, mais les maladresses de dessin persistent. Jamais Aertsen ne corrigera totalement ces défauts inhérents à sa nature, mais qu'il faut attribuer aussi, je crois, à un apprentissage peu rigoureux.

*
**

En 1554, Aertsen modifie de nouveau sa manière et revient à la grande forme. Son ambition s'accroît avec l'échelle de ses figures et le format de ses tableaux. Il adopte alors nettement l'esthétique romaniste qui triomphe à Anvers, à Liège, à



FIG. 10. — P. AERTSEN. — La Danse des œufs.
Ryksmuseum, Amsterdam, Pays-Bas.

Bruxelles, à Bruges même¹¹. Il peint de grands rétables dont la crise iconoclaste de 1566 ne nous a laissé qu'une faible partie¹². Pendant quelques années, il travaille encore à Anvers¹³ pour des églises de Flandre et du Brabant, mais ses plus nombreuses commandes, sur l'initiative du marchand de tableaux Rauwaerts, viennent de

11. L'activité des romanistes purs se situe entre 1547, date du retour de Floris à Anvers, et 1565.

12. C'est, comme on le verra par le catalogue, la partie de l'œuvre d'Aertsen dont la connaissance s'est le plus heureusement enrichie depuis vingt ans.

13. Les raisons de son installation à Amsterdam semblent claires. Il ne s'agit pas, comme le dit FRIEDLANDER, de fuir Anvers, par crainte de la concurrence de Floris. Outre l'attrait du pays natal, il faut compter la nécessité d'être sur place pour effectuer les commandes reçues. Ces commandes sont faites dès 1553 (cartons de vitraux). Toutefois, Aertsen ne perd pas le contact avec le Sud. Il ne vend pas ses maisons d'Anvers. Il possède depuis son mariage une terre à Verle, en Brabant, et travaille pour Léau entre 1553 et 1560. Ce n'est qu'à partir de 1557 qu'il vit régulièrement en Hollande. Il est inscrit sur le registre des bourgeois d'Amsterdam en 1563.

la Hollande où il finit par s'installer. D'œuvre en œuvre, la composition tend vers une grandeur monumentale, et les formes de plus en plus imposantes ont plus de puissance que celles des autres romanistes. Aertsen témoigne ainsi nettement, comme Hemessen et les autres peintres de genre, de l'indiscutable succès du grand style italien, peu à peu imposé aux artistes du Nord depuis 1515 par Scorel, Gossart, Pierre Coecke et Floris. La *Nativité*, l'*Adoration des Mages*, les *Évangélistes*, les scènes de *Martyre* sont l'occasion de grands triptyques pompeux où, à première vue, tout semble d'emprunt, où l'influence de Michel-Ange et de Raphaël est évidente. Pourtant, Aertsen ne se limite, pas plus que Floris, au seul exemple romain, et il maintient intactes ses qualités premières. L'art vénitien enrichit ses fantaisies personnelles, l'aide à exprimer, non sans mauvais goût, une poésie qui associe librement la piété et l'humour, le naturalisme et le fantastique baroque. Dans les premiers



FIG. 11. — P. AERTSEN. — Les Crêpes.
Boymans Museum, Rotterdam, Pays-Bas.

rétables, les *Joies et les Douleurs de la Vierge*, Léau (fig. 2 et 7)¹⁴, l'*Adoration*, Deutzen-Hofje, il donne libre cours à son lyrisme, jette dans le ciel des anges ornés, comme des dieux zéphyr, d'ailes de papillons, ou promène dans de légers paysages en grisaille, d'agiles et malicieux petits êtres à barbe folle, aux cuirasses et aux

14. On sent nettement le lyrisme particulier à Aertsen en comparant ses deux triptyques de l'église Saint-Léonard de Léau à un troisième triptyque de la même église : le rétable du *Saint Sang* peint vers le même temps pour former un ensemble avec les deux autres, par un élève de Floris. Il s'efforce de s'adapter au style d'Aertsen mais dans les scènes de *Martyre* ou les médaillons sur la *Vie du Christ*, il perd la fantaisie ou la chaleur lyrique d'Aertsen pour se limiter à des poncifs romanistes ou à une froide élégance. Sur cette œuvre, cf. CH. PEETERS, *Guide pour les visiteurs de l'église de Léau*, 1941.



FIG. 12. — P. AERTSEN. — Adoration des Bergers.
Musée de Rouen.

cnémides inattendues¹⁵. Dans les triptyques plus tardifs, les architectures sont plus monumentales, les personnages agrandis ont une robustesse héroïque ou une truculence qui fait pressentir l'art de Jordaens¹⁶. Dans cette période de son art, Aertsen n'oublie à aucun moment sa vocation de peintre de genre. Certaines de ses œuvres religieuses lui permettent de garder un contact avec la réalité simple, de peindre des bergers, des marchands, des animaux. Il semble même que son goût romaniste, l'étude des œuvres italiennes nécessaire à la composition de ses rétables, lui suggèrent la possibilité d'enrichir le tableau de genre. Trois œuvres marquent les étapes de cette conquête d'un style : le *Christ chez Marthe*, de 1553 (fig. 8)¹⁷, de caractère aristocratique et ita-

lien malgré la nature morte et les paysans du premier plan, le *Repas de paysans* (fig. 9), de 1556, au Musée Mayer Van den Bergh, tout populaire au contraire et naturaliste, et la célèbre *Danse des œufs* (fig. 10), première synthèse de ces deux

15. Leur présence multipliée est plus naturelle sur le rétable de Léau, dans la représentation du *Martyre de la Légion thébaine*. On les retrouve dans la belle grisaille de la collection Lugt : la *Résurrection de Lazare*, identifiée par Edouard Michel.

16. Cf., en particulier, l'étonnant fragment d'Amsterdam : *Bergers et tête de bœuf*. Cette évolution vers une peinture plus ardente et plus sensuelle était déjà sensible au rétable des *Joies de la Vierge*, dans la sainte Agathe, le seul nu féminin peint par Aertsen.

17. Dans ce tableau de Rotterdam, la scène d'arrière-plan est librement imitée de motifs de Titien. La cheminée est empruntée aux dessins du *Traité* de Serlio dans la traduction de PIETER COECKE. Le premier plan est consacré à trois figures du peuple en costume hollandais, à un vase de majolique contenant un grand lys et à une nature morte de fruits et de légumes.

formules contraires en 1557. Elle est en apparence une scène de mœurs, l'illustration d'un thème du folklore, et elle a longtemps passé aux yeux des historiens d'art pour la première œuvre de genre profane du siècle. La bonne humeur avec laquelle l'anecdote plébéienne est contée, la vérité des types ruraux, le relief des objets de la nature morte sont la part savoureuse du tableau. Mais Aertsen lui impose, dans un cadre plus factice qu'on ne croit, une ordonnance décorative au détriment de l'élan vital. Il établit avec soin un beau rythme de lignes et de tons ; il chauffe des rouges sonores par une enveloppe de tons dorés, les isole et les met en relief par des blancs, et le principal personnage qui tient la pose et forme avec sa compagne assise près d'un panier d'œufs un groupe pyramidant emprunte une part de sa noblesse à une figure d'angle du plafond de la Sixtine. Le romanisme soutient de sa grandeur une image familière.

Intimité discrète et vérité des mœurs, noblesse de la composition, poids et force des figures largement écrites, font encore le charme de la *Toilette* (collection Sam Hartveld), un des plus séduisants tableaux du peintre.



FIG. 13. — P. AERTSEN. — Le Paysan amoureux.
Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers, Belgique.



Désormais, entre 1559 et 1565, quand commence vraiment la carrière de Bruegel, Aertsen reprend goût au sujet profane et ses tableaux de genre témoignent d'une heureuse évolution. C'est l'apogée du peintre, et pour son style, le moment

d'équilibre dans la grandeur. L'invention, limitée à quelques thèmes : la cuisine et le marché, est variée et originale en Europe¹⁸. Tandis que Bruegel, dans des compositions de sens philosophique, fait vivre avec élan des personnages de petite dimension, Aertsen dont la pensée est plus pauvre, le tempérament moins ardent, mais dont la sensibilité et l'émotion ne semblent pas moindres, présente, fidèle au grand format, l'image noble ou émouvante des humbles, et, s'il se dégage du romantisme, il ne renie pas l'Italie.

En 1559, il peint deux panneaux religieux, prototypes de deux formules sur lesquelles il brode d'attachantes variations. Le *Christ chez Marthe* (Bruxelles), si différent de celui de Rotterdam, est comme le manifeste d'un art nouveau. Aertsen peint selon les poncifs du temps, le groupe du Christ et de ses disciples, et mêle avec éclectisme les formes de Titien à celles de Michel-Ange. Mais il leur oppose la figure puissante de Marthe, pourvoyeuse hollandaise. Elle est fière et majestueuse comme une déesse de l'Abondance, mais aussi charnelle et souple, peinte dans sa vérité plébéienne d'une pâte nourrie, d'un coloris chaud, d'une touche cursive et vibrante. Elle nous parle de Rubens. Elle est le modèle des *Cuisinières* de Bruxelles et de Gênes¹⁹, des *Marchands* de Leningrad, images héroïques de servantes et de paysans, mais aussi des *Crêpes* de Rotterdam (fig. 11)²⁰, tableau d'une poésie plus sobre et plus intime.

D'autre part, le *Christ et la Femme adultère* indique une seconde attitude. On sent toujours l'impérieux besoin de confronter l'art italien et l'art néerlandais pour remanier un vieux style local, d'adopter le lyrisme vénitien. Mais on reconnaît aussi le double attrait exercé depuis longtemps par le décor de théâtre et par la nature morte. Les prémices de ce style sont dans la *Laitière* et dans la *Fête de paysans*.

18. Un problème troublant, à ce propos, est le rapport possible entre les peintures d'Aertsen et celles de Jacopo II da Ponte, le Bassan, lequel interprète aussi des sujets religieux dans un sens profane, comme une occasion de peindre des scènes rustiques, des animaux, des natures mortes. Les deux peintres sont strictement contemporains. Certains personnages de Jacopo Bassano dans l'*Adoration des Mages*, de Vienne (n° 272), ou dans l'*Adoration des Bergers* (Vienne, n° 276) sont très proches des figures de second plan des tableaux d'Aertsen. Et les tableaux d'Aertsen font aussi penser inévitablement aux *Noces de Cana*, à l'*Entrée des animaux dans l'Arche*, etc..., du Bassan. Toutefois, le style du Bassan s'écarte nettement de celui d'Aertsen. Coloris, sentiment de la peinture, esprit du sujet, à regarder de près les œuvres, sont fort différents chez les deux peintres. Le Bassan montre un souci de clair-obscur et d'un pathétique d'atmosphère étranger au Hollandais. Ses scènes de genre sont moins hardies. Je crois qu'au lieu de chercher une influence de l'un sur l'autre, il est plus sage de noter la coïncidence très naturelle de deux inspirations également tributaires du Titien et du Tintoret, et une influence commune reçue de manière à peu près semblable par deux provinciaux épris de réalité rustique.

19. Les deux tableaux de Bruxelles sur ce sujet sont d'un caractère curieusement différent. Le n° 705 (fig. 4), très proche par son style du *Christ chez Marthe* (fig. 8), cherche un arrangement décoratif pompeux, qui donne par le cadre, cheminée et draperie une note d'apparat accordée à la majesté du personnage brandissant sa broche comme une épée. La cheminée d'ordre dorique est empruntée aux dessins du *Traité d'Architecture* de Serlio, traduit par P. Coecke, comme celle du *Christ chez Marthe* de Rotterdam, mais avec quelques modifications, en particulier pour le fronton.

Le n° 2 (fig. 5), tout autre, lui est bien supérieur. Aertsen obtient la noblesse non plus par le caractère des accessoires et la présentation de la servante dans un cadre qui pourrait être celui d'un portrait aristocratique, mais, en un ton de fervente gravité, par l'isolement des figures, leur attitude et la rencontre des regards. Le coloris est plus froid et laisse ainsi paraître plus de vie intérieure, et l'ensemble, si hollandais dans son style, fait curieusement penser à certains tableaux de Murillo.

20. De tous les tableaux d'Aertsen, c'est celui qui se rapproche le plus du sentiment de Louis Le Nain. Mais l'émotion exprimée à égale qualité de sympathie et de sobre simplicité, est autre, parce que le coloris, déterminé par l'éclairage de l'âtre et par les crêpes, est un chaud rayonnement doré.

Au contact des premières œuvres du Tintoret²¹, Aertsen semble avoir compris que son goût de l'objet et ses élans lyriques pouvaient s'exprimer ensemble sans se heurter. L'essai tenté pour les triptyques de Léau ou le *Portement de Croix* se précise. Le lien entre un univers de la fiction et un univers naturaliste suggère une attachante poésie picturale. Qu'il s'agisse du tableau de Francfort ou du tableau de l'ancienne collection Delarow, on voit devant un décor de théâtre en grisaille vaporeuse tout irréel et animé de motifs du Tintoret et de l'*Ecole d'Athènes* de Raphaël, une frise de paysans hollandais sur le marché. Leurs attitudes sont empruntées aux ignudi de Michel-Ange, mais leur visage, leur costume, leur expression traduisent une intense vérité locale. Ils vendent leurs fruits et leurs légumes, leurs cruches et leurs volailles devant un portique, un obélisque, un arc de triomphe à demi ruinés, parés d'une végétation légère. Le goût pour la sensation et la couleur s'allie harmonieusement au goût du rêve. Déjà, il est vrai, le virtuose se délecte à multiplier les nourritures terrestres avec un sens heureux de la forme, du volume, de la matière colorée.

**

Dès lors, surtout à partir de 1565, ce motif séduisant du marché illustré systématiquement par Bueckelaer, élève d'Aertsen, obsède le peintre qui augmente sur chacun de ses tableaux le volume des légumes et des fruits. Cette tendance, encore légère dans la *Cuisine bien garnie* de Copenhague reprise de l'*Etal de boucher*, s'affirme peu à peu jusqu'au déséquilibre.

Dans les derniers tableaux, les figures et le paysage ne sont plus qu'un hâtif remplissage autour de l'amoncellement gigantesque de la nature morte. Une vision épique exalte la sensation et l'imagination au détriment de la raison constructive. Le goût baroque des peintres du Nord s'exaspère, la passion d'un visionnaire s'exprime sans contrôle au terme de la carrière de cet artiste d'apparente sagesse.

**

Tel se présente Aertsen, créateur véritable de la nature morte, interprète de la

21. Le problème des rapports entre Aertsen et le Tintoret n'est pas moins troublant que celui des rapports d'Aertsen et du Bassan. Aertsen a certainement subi d'abord l'influence des premières œuvres du Tintoret. Mais les tableaux de ce peintre qui, par leur composition, se rapprochent le plus de ceux d'Aertsen sont postérieurs aux tableaux du Hollandais. Il en est ainsi de *la Cène* de la Scuola san Rocco ou de San Paolo, ou encore du *Christ chez Marthe* de Munich (n° 4788) peint vers 1570. Faut-il donc penser qu'Aertsen eut à son tour le bonheur d'inspirer le grand peintre italien? La chose n'est pas impossible. Les échanges entre les Pays-Bas et l'Italie ne furent pas à sens unique, et l'on note dès le début du siècle une influence de Bosch sur Giorgione. Un fils d'Aertsen a peut-être travaillé à Venise au Palais ducal. Le rapprochement entre l'œuvre d'Aertsen, du Tintoret et du Greco, pour l'étirement si particulier des figures, est assez significatif, si l'on songe que cet étirement n'est vraiment sensible chez le peintre vénitien qu'après 1560, alors qu'il existe de tout temps chez Aertsen. Il serait d'autant moins invraisemblable de trouver une influence du Hollandais sur le Vénitien que l'art d'Annibal Carrache parfois, l'art de l'école bolonaise souvent, et l'art sévillan se montrent tributaires du style des peintres de genre du Nord. Les bodegones de l'école sévillanne, les premiers tableaux de Vélazquez, et même encore *Las Hilanderas* (Cf. sur ce dernier point C. DE TOLNAY, "G.B.A.," janv. 1949, p. 70, notes 7 et 8) semblent directement liés au *Christ chez Marthe* et au *Christ et la femme adultère* d'Aertsen.

vie silencieuse des choses, bon peintre des servantes et des paysans. Avec lui, le sujet profane et familier acquiert la noblesse, l'émouvante majesté, devient apte à exprimer la part la plus intime de l'artiste. S'il manque à ses tableaux, pour que nous soyons entièrement conquis, la libre vie des formes de Bruegel, Aertsen a toutefois élargi les horizons de la peinture nordique, et contribué décisivement à effacer les dernières traces du style gothique. Composition, dessin, perspective, proportions du corps humain, tout cela qui fut l'objet des ambitieuses recherches des romanistes, mais encore couleur, rayonnement de lumière et de chaleur, richesse des harmonies carminées et dorées, frémissement d'une touche cursive et sensible, se présentent dans l'œuvre de Pieter Aertsen comme une conquête qui nous entraîne vers Rubens, loin de l'émail méticuleux des artistes du xv^e siècle.

ROBERT GENAILLE.

II

CATALOGUE CRITIQUE

LES TABLEAUX

1. 1543.

La Laitière. Lille (Musée, n° 1046), bois, 0 m. 90/0 m. 64, signé du trident²² et daté 1543 au bas du panneau. Le dernier chiffre de la date est en partie effacé, mais sa lecture ne semble pas douteuse. Demi-figure avec nature morte. Attribution faite par BENOIT, *la Peinture au Musée de Lille*, 1908, II, p. 213.

Cf. SIEVERS, n° 1, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 320.

2. 1546.

La Crucifixion. Anvers (Musée, nos 851 à 853), triptyque, bois, 1 m. 45/1 m. 29, signé « A », au centre, sur un bouclier. Fait pour un hospice d'Anvers. Le triptyque, ouvert, représente, au centre, *la Crucifixion*; sur le volet de gauche, *le Baptême du Christ* et *la Prédication de saint Jean-Baptiste*; sur le volet de droite, *la Vision de saint Jean l'Évangéliste à Patmos*. Fermé, il représente *Douze femmes en prière patronnées par saint François et saint Guillaume*. Le volet de saint

Jean l'Évangéliste porte les armoiries de Jan Van der Biest.

Cf. SIEVERS, n° 2, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 293.

ÉDOUARD MICHEL a montré ("G.B.A.", 1925, I, pp. 115-118) que ce triptyque fut commandé par les administrateurs de l'hospice pour rendre hommage à J. Van der Biest, mort en 1505. Aertsen travaillait au tableau dès 1545 et fut payé en 1546-1547.

3. Vers 1546.

La Nativité. Bruges (Musée de l'église Saint-Sauveur), triptyque, bois. Hauteur : 1 m. 65 avec le cadre; largeur du panneau central : 1 m. 35; largeur des volets : 0 m. 67. Signé d'un « A » et, semble-t-il, du trident. Le triptyque représente, au centre, *la Nativité*; à droite, *Saint Jean l'Évangéliste*; à gauche, *la Prédication de saint Jean-Baptiste*; au revers, *saint Corneille et saint Jean-Climaque*. Les volets des deux saints Jean sont proches de ceux du tableau n° 2.

Inconnu de SIEVERS, cf. FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 292.

Ce tableau a été identifié par ÉDOUARD MICHEL ("G.B.A.", 1925, I, pp. 115-

22. En souvenir de la profession de son père, Aertsen signe d'un peigne de cardeur qu'il simplifie en trident.

118). Il était autrefois donné à Antoine Claessins, mais, déjà en 1922, FIERENS-GEVAERT, *la Peinture à Bruges*, p. 57, émettait un doute sur cette attribution.

4. Vers 1550.

Les Marchands de Volailles. Brunswick (Musée, n° 163), bois, 1 m. 14/1 m. 59, ni signature, ni date. Un paysan et deux femmes et une nature morte de cruches et de vaisselle, des volailles et un lapin.

Cf. SIEVERS, n° 3, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 328, qui signale une copie au Musée d'Anvers (n° 864), bois, 1 m. 32/1 m. 61.

5. 1550.

Fête paysanne. Vienne (Ksthist. Museum), bois, 0 m. 85/1 m. 71, signé « A », daté 1550. Image de plein air, personnages nombreux, trois paysans autour d'une table, apprêts de cuisine, amoureux, danse villageoise. Sur la table, belle nature morte.

Cf. SIEVERS, n° 4, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 334.

Il y a au Cabinet des Estampes de Dresde un dessin à la plume préparatoire à ce tableau. Cf. *infra*.

6. Vers 1550.

La Kermesse. Paris (coll. Louis Faye-Dansette, anc. coll. P. Dansette, Anvers), bois, 1 m. 10/1 m. 70, ni signature, ni date. Le tableau à petits personnages est appelé aussi *le Pèlerinage de la Chapelle Sainte-Anne à Laeken* et a été exposé pour la première fois sous ce titre à l'Exposition internationale de Bruxelles, en 1935 (cat., n° 155).

Cf. SIEVERS, n° 5, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 335.

7. 1551.

L'Étal de Boucher. Upsal (Université), bois, 1 m. 24/1 m. 69, daté sur une poutre à droite « 1551-10-Martius ». Nature morte de viandes, saucisses, abats, fromage, poissons, tête de bœuf écorchée. Sur la droite, une cour et l'intérieur d'une chaumière où la famille du boucher est à table. Inscriptions sur un pilier à gauche et sur un écriteau à droite. Le tableau était primitivement attribué à Bueckelaer. Il fut pris en Bavière par les Suédois en 1632.

Cf. O. GRANBERG, *Trésors d'Art en Suède*, II, p. 92, SIEVERS, n° 6, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 339.

8. Vers 1551.

Portement de croix. Anvers (Musée, n° 862), bois, 1 m. 08/1 m. 68, ni signature, ni date. Personnages de petite taille. Dans le paysage, *la Crucifixion* et *la Flagellation*. Des paysans allant au marché, peints au premier plan, regardent passer le cortège. Le tableau était autrefois dans l'église du village de Balen-sur-Nethe, provenant de l'abbaye de Tongerlo. Il semble antérieur au n° 9.

Cf. SIEVERS, n° 8, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 311.

9. 1552.

Portement de croix. Berlin (Musée, n° 726), bois, 0 m. 77/1 m. 16, signé du trident et daté sur une corbeille dans l'angle de gauche : « 1552 décèbr. 22 pa ». Acquis en 1821 de la coll. Solly. Nombreux petits personnages, paysans et leurs charrettes de fruits et de légumes au premier plan.

Cf. SIEVERS, n° 9, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 312.

10. Vers 1552.

Ecce Homo. (Ancienne coll. Devolder, Bruxelles; vendu à Londres en 1933), bois, 1 m. 15/1 m. 50, signé « A » sur l'éventaire d'un charlatan à gauche. Attribué jadis à Carel Van Mander. Multiples petits personnages, scène de marché, mendiants.

Cf. SIEVERS, n° 11, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 310.

11. Vers 1552.

L'Adoration de la Statue de Nabuchodonosor. Rotterdam (Musée Boymans, n° 3), bois, 1 m. 13/0 m. 84, signé du trident. Signalé dans la coll. J. Van Koster en 1622, donné au Musée par A. Van Veen en 1926. Tableau de plein air à multiples petits personnages vêtus à l'antique.

Inconnu de SIEVERS, cf. FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 297.

12. 1553.

Le Christ chez Marthe et Marie. Rotterdam (Musée Boymans, n° 3 A), bois, 1 m. 26/2 m., daté sur la tranche de la table portant le canard et les fruits : « 1553-27-Juillet ». Je crois lire la signature, le trident entouré de « P » et « A » sur le petit banc supportant des raves. Le sujet religieux est à l'arrière-plan. Nature morte au premier plan avec grand vase de

fleurs. Le tableau provient de la coll. Van Beuningen.

Identifié par VAN REGTEREN ALTENA, « O. H. », 1926, p. 213. Inconnu de SIEVERS, cf. FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 307.

13. 1554.

Les Joies de la Vierge. Léau (église Saint-Léonard, 2^e chapelle côté nord), triptyque, bois, 1 m. 75 dans sa plus grande hauteur; 1 m. 40 de large pour le panneau central; largeur de chaque volet : 0 m. 65. Daté 1554 sur une colonne dans le médaillon de la *Descente du Saint-Esprit*. Le triptyque représente, au centre, le *Couronnement de la Vierge* entouré de six médaillons contenant l'image des autres joies : *Annonciation*, *Visitation*, *Nativité*, *Adoration des Mages*, *Apparition du Christ*, *Descente du Saint-Esprit*. Sur les volets, à gauche, le *Martyre de saint Erasme*; à droite, le *Martyre de saint Laurent*. Au revers, le *Martyre de saint Etienne* et le *Martyre de sainte Agathe*, patronne de la ville de Tirlemont, proche de Léau. Triptyque fait vraisemblablement pour Martin Van Wilré, mécène de l'église, né à Tirlemont, qui avait fondé une messe dans cette chapelle et dont la femme mourut en 1554.

Cf. CH. PEETERS, *Guide pour les visiteurs de l'église Saint-Léonard*, Léau, 1941.

Inconnu de SIEVERS, identifié par EDOUARD MICHEL (« G.B.A. », 1923, II, p. 237-242).

Cf. FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 295.

14. 1554.

Adoration des bergers. Beesel en Limbourg (coll. Van Splinter, château de Nieuwenbroek), bois, 1 m. 02/1 m. 44. Panneau en mauvais état, fait de quatre planches maintenues par deux planches verticales, signé du trident et d'un « A » et daté 1554 sur la base de la corne du bœuf.

Cf. SIEVERS, n° 12 (qui y voit le fragment d'un rétable pour l'Oudekerk d'Amsterdam), FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 301.

Si l'on peut admettre que le tableau soit le fragment d'un rétable, il me paraît douteux qu'il corresponde au triptyque peint pour le maître-autel de l'Oudekerk

dont VASARI dit qu'il coûta 2.000 écus. Selon VAN MANDER, I, 44, p. 355, ce rétable représentait la *Mort de la Vierge* et, au revers, l'*Adoration des Mages*. Il faudrait admettre que le panneau de Beesel, où les Mages ne paraissent pas, soit le fragment du volet. Mais, même pour un très grand triptyque, les dimensions du panneau s'opposent à cette hypothèse.

15. 1555.

Vie de la Vierge. Amsterdam (Oudekerk), trois vitraux faits en collaboration avec Digman. Les types d'Aertsen apparaissent surtout dans le second vitrail, qui représente la *Circoncision*, l'*Adoration des Bergers*, la *Vierge et des saints parmi des armoiries de donateurs*.

Cf. SIEVERS, p. 65.

16. Vers 1555.

Adoration des Mages. Amsterdam (coll. de Boer, anc. coll. Deutzen-Hofje. Exp. au Musée, en 1936; centre d'un rétable, bois, 1 m. 32/1 m. 90, ni date, ni signature. Une des plus belles œuvres du peintre dans ce genre.

Cf. SIEVERS, n° 15, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 298.

SIEVERS adopte les dates 1555-1560 et penche pour la dernière. Je crois le tableau plus proche de 1555, car il est encore peint en partie dans le style des n°s 9 et 10, et voisin du n° 13.

17. Vers 1555.

Adoration de l'Enfant. Rouen (Musée, n° d'inventaire 1148; catal. 1911, n° 85), fragment de rétable, bois, 0 m. 635/0 m. 875. Provient de la coll. Hédou. Longtemps attribué à Hemessen. Ignoré de tous les critiques. La première hypothèse d'une attribution à Aertsen fut faite en 1939 par M. F. GUEY, directeur des Musées de Rouen. Le tableau est incontestablement d'Aertsen, il s'apparente au motif central du n° 16 et il en est contemporain. La Vierge agenouillée adore l'Enfant posé sur un autel antique entre l'âne et le bœuf. Entre deux colonnes ioniques, deux bergers sont vus à mi-corps. En excellent état, le fragment fait impression par l'intensité des tons, la qualité des visages, le caractère de la tête de bœuf. Comme sur beaucoup de tableaux du peintre, j'y vois paraître, sous la couleur, des

crayonnages bleus. Je lis le trident, signature d'Aertsen, sur la pierre de l'autel, entre l'étoffe et le mufler du bœuf.

Cf. R. GENAILLE, *Un tableau peu connu d'Aertsen*, « Arts », 17 sept. 1948.

18. 1556.

Repas de paysans. Anvers (Musée Mayer Van den Bergh, salle II, n° 43), bois, 1 m. 40/1 m. 98, signé du trident entouré des lettres « P » et « A » et daté « 1556-19-avril » sur une pièce de bois qui sert de siège à un jeune garçon. Trois paysans à table, un jeune homme auprès de l'âtre, couple amoureux dans le fond du paysage. Belle nature morte.

Cf. SIEVERS, n° 20, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 330.

19. Vers 1555-1560.

Adoration de l'Enfant. Tholen (coll. Haag), fragment d'un rétable, bois, 0 m. 78/1 m. 04, en mauvais état, ni signature ni date. *Adoration des bergers*, tableau voisin des n°s 14 et 17.

Cf. SIEVERS, n° 14, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 302.

20. Vers 1557 (?).

Le Christ chez Marthe et Marie. Berlin (vente Figdor, 1930, n° 56), bois, 0 m. 78/0 m. 99, signé.

Ignoré de SIEVERS, cf. FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 308, qui a relevé au dos la date 1657, peut-être pour 1557.

Réplique à Vienne (coll. Lucas, 1935), bois, 0 m. 45/0 m. 54, signé.

Cf. FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 309.

21. 1557.

La Danse des œufs. Amsterdam (Rijksmuseum, n° 5), bois, 0 m. 84/1 m. 72, daté 1557, au centre, au-dessus de la cheminée. Provient de la coll. Van Schefeler, à Aix-la-Chapelle, en 1839. L'un des tableaux les plus anciennement connus et loués. Intérieur de cuisine, couple à table, paysans près de l'âtre, danseur, cornemuseux, voisins, nature morte.

Cf. SIEVERS, n° 21, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 329.

22. Vers 1557.

La Toilette. Anvers (coll. S. Hartveld), bois, 0 m. 57/0 m. 47, ni date, ni signature. Exposé Stockholm, 1928; Anvers, 1930 et 1935; Amsterdam, 1936 (n° 10).

Très beau petit tableau représentant une jeune paysanne et son bébé.

Ignoré de SIEVERS, non cité par FRIEDLANDER.

23. Vers 1559.

Bergers et tête de bœuf. Amsterdam (Rijksmuseum, n° 6), fragment d'un rétable de l'*Adoration*, bois, 0 m. 90/0 m. 60. Très anciennement connu à Amsterdam, ce fragment semble provenir du rétable fait pour la Nieuwekerk de cette ville. (Cf. VAN MANDER, I, 44, p. 355.)

Cf. SIEVERS, n° 13, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 300.

24. Vers 1559.

Quatre évangélistes. Culembourg, près d'Utrecht (Eliz. Weeshuis), bois, 0 m. 805/1 m. 18, mauvais état.

Cf. SIEVERS, n° 18.

Un tableau analogue (coll. Lyversberg, Cologne, 1837, puis coll. Fey, Aix-la-Chapelle, 1909, entré au Musée Suermondt, n° 10, en 1911), 0 m. 81/1 m. 24, daté de 1559, fut d'abord considéré comme un Bueckelaer, puis attribué à Aertsen sur le catalogue de 1932.

Cf. FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 319.

25. 1559.

Le Christ chez Marthe et Marie. Bruxelles (Musée, n° 708), bois, 1 m. 40/1 m. 965, signé sur une voussure, à droite de la tête du Christ, des lettres « P », « A », et du trident, daté sur la console de droite de la cheminée 59. Acquis en 1904 de H. Nicholson, Wimbledon (Cf. HYMAN, "G.B.A.", 1905, I, p. 168). Fond de ruines, architecture factice à l'italienne, scène de cuisine à l'arrière-plan. Au premier plan, d'un côté, *le Christ et ses disciples avec Marie*, de l'autre, *Marthe en pourvoyeuse tenant son balai et des victuailles*.

Cf. SIEVERS, n° 17, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 306.

26. 1559.

La Cuisinière, Bruxelles (Musée, n° 705), bois, 1 m. 275/0 m. 82, signé à droite, sur la table, au-dessous d'une cruche, du trident et des initiales « P » et « A » (cette dernière lettre est peu distincte). Le tableau est daté sur la cheminée : « 1559-16-cal.-Aug. ». Acquis en 1904 de M. J.-S. Hervé, Londres.

Cf. HYMAN, "G.B.A.", 1905, I, p. 168.

Figure de profil devant une cheminée à l'antique, la cuisinière tient une écumoire et une broche garnie de volailles. Nature morte de légumes. Détail technique : crayonnages bleus apparents sous la couleur, accentuant les ombres ou dessinant le tracé des veines au visage et aux bras, comme au n° 17.

Cf. SIEVERS, n° 24, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 322.

27. 1559.

La Cuisinière. Gênes (Palazzo Bianco, n° 15), bois, 1 m. 70/0 m. 87, daté 1559 et signé, sur la cheminée, des initiales et du trident. Exposé à Florence (Palais Strozzi, salle XVII, n° 1), en 1947.

Variante en sens inverse du n° 26. Même disposition générale, mais la cuisinière est vue en entier, tient sa broche des deux mains, a un visage plus jeune. La nature morte de légumes a disparu.

Cf. SIEVERS, n° 25, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 324.

28. 1559.

Le Christ et la Femme adultère. Francfort-sur-le-Main (Inst. Städel, n° 1378), bois, 1 m. 22/1 m. 77, signé et daté à gauche sur un tonneau (les initiales « P », « A », le trident, 1559). Don des héritiers du sénateur Karl Nikolaus Berg, en 1904, provenant de la coll. Baer-Praedari. La scène religieuse est au fond en grisaille. Scène de marché au premier plan.

Cf. SIEVERS, n° 23, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 304.

29. Vers 1560.

Scène de marché. Aix-la-Chapelle (Musée, n° 213), bois, 0 m. 69/1 m. 35, signé « PA » sur une rave au bord inférieur du tableau (au fond, *le Calvaire*), variante du premier plan du n° 28.

Cf. SIEVERS, n° 23, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 304.

30. Vers 1560.

Les Marchands de Volailles. Vienne (Staatl. Gal., n° 705), bois, 0 m. 91/1 m. 12, ni signature, ni date. Le tableau figurait en 1718 à l'inventaire des collections impériales de Prague, n° 310. Exposé Petit Palais, Paris, 1947.

Le tableau est éliminé par SIEVERS, p. 130. Il est accepté par GLÜCK, qui le

reproduit dans *Propyl. Kstgesch.*, X, p. 330, et par FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 333. Il représente un couple de paysans offrant des œufs, du beurre, des poules, des oiseaux. Ils sont peints devant une maison de briques. On voit, au fond, une bourgeoise et sa servante revenant du marché.

C'est certainement un Aertsen. Les types humains sont les siens, par les traits, l'humour et la légère mélancolie. La marchande est très proche de la paysanne des *Crêpes*. La servante est une figure typique du peintre. Le dessin maladroit des bras et des longues mains molles le signale encore, comme plusieurs détails techniques : l'emploi du noir et du rouge, la reprise des contours en bistre, le style de la nature morte, l'apparition sous la couleur de crayonnages bleus. Par les costumes et par une évidente recherche de style pompeux, pour la figure centrale, on peut situer ce tableau vers 1560, très près de la *Cuisinière* de Bruxelles et du *Christ à la Femme adultère* de Francfort.

31. Vers 1560.

Marché aux poissons. Dusseldorf (coll. Fahnenburg, n° 327), bois, 0 m. 87/1 m. 28. Oté à Bueckelaer et donné à Aertsen par SIEVERS, p. 88.

32. 1560.

Les Crêpes. Rotterdam (Musée Boymans, n° 2), bois, 0 m. 85/1 m. 70, daté 1560 et signé du trident entre « P » et « A », sur le chambranle de la fenêtre, à droite. Acquis en 1926. Signalé en 1648, le tableau était déjà en 1615 dans la coll. Van der Geest, à Anvers, car il est représenté en haut et à gauche sur le tableau de William Van Haecht : *Les Archiducs visitant le Musée Van der Geest* le 15 oct. 1615 (coll. Esmond à Harmsworth), repr. dans : DENUCE : *les Galeries d'Art à Anvers aux XVI^e et XVII^e siècles*, 1932, pl. 6.

Intérieur de cuisine. Famille de paysans assise autour du feu, près de la table garnie de gâteaux et nature morte. Coloris très chaud.

Inconnu de SIEVERS, cf. FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 331.

Identifié par VAN REGTEREN-ALTENA, « O. H. », 1926, p. 213.

33. Vers 1556-1560.

Les Douleurs de la Vierge. Léau (église Saint-Léonard, 4^e chapelle côté sud), triptyque, bois, 2 m. 10/1 m. 85; largeur de chaque volet : 0 m. 85. Ni date, ni signature. Le triptyque représente, au centre, la *Déploration du Christ*, entourée de six médaillons consacrés aux autres douleurs : la *Circoncision*, la *Fuite en Egypte*, *Jésus et les docteurs*, le *Portement de croix*, la *Crucifixion*, la *Mise au tombeau*. Sur les volets, le *Martyre de la légion thébaine* et, au revers, des scènes de la *Vie de saint Martin*. Plus grand que le n° 13, mais organisé de la même façon, ce tableau, fait sans doute aussi pour Martin Van Wilré (cf. L. WILMET, *Etude sur la famille Wilré*, "Revue de Carlsburg", juillet 1924), est d'un art supérieur, montre une meilleure utilisation du style italien, et semble postérieur de quelques années au premier triptyque.

Inconnu de SIEVERS, identifié par F. MICHEL, "G.B.A.", 1923, II, pp. 237-242, cf. FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 294.

Un troisième triptyque, le rétable du *Saint Sang* (chapelle du croisillon nord), représente le *Coup de lance*, entouré de sept médaillons de la *Vie du Christ* et présentant, sur les volets, le *Martyre de sainte Barbe*, celui de *sainte Lucie* et, au revers, la *Résurrection de Lazare*, peint vers le même temps pour former un ensemble avec les deux autres, est d'un romaniste de l'école de Floris qui s'efforce de s'adapter au style d'Aertsen.

34. Vers 1556-1560.

Le Christ en croix. La Haye (Maurits-huis), donné au Musée en 1947 par M. Lugt. Petit panneau, bois, 0 m. 276/0 m. 267. Le Christ, crucifié entre les deux larrons, est pleuré, par la Vierge, saint Jean, Madeleine et cinq femmes. Près d'elles, deux charpentiers tenant le marteau et les tenailles. Tertre nu. Au loin, une ville vers laquelle vont deux cavaliers et des soldats. Le style est très voisin de celui des *Douleurs de la Vierge*, de Léau. Comparer, en particulier, avec le fond du motif central et le médaillon de la *Crucifixion* (même paysage, mêmes personnages). Les dimensions, semblables à celles de ce médaillon, le même faire hâtif, me

font penser qu'il peut s'agir d'un fragment de rétable du même type.

Ignoré de SIEVERS et de FRIEDLANDER.

Cf. R. GENAILLE, *Nouvelles notes sur Aertsen*, "Arts", 23 sept. 1949.

35. Vers 1559-1560.

Portrait de P. Pietersz, fils aîné du peintre. Anvers (Musée, n° 34), bois, 0 m. 46/0 m. 33. *Aetatis suae* 19. Le visage est celui du tournebroke des n°s 18 et 36.

Ignoré de SIEVERS et de FRIEDLANDER.

Identifié par S. BERGMANS, "O. H.", 1936, pp. 152-159, fig. 2.

36. Vers 1561.

La Cuisinière hollandaise. Bruxelles (Musée, n° 2), bois, 1 m. 61/0 m. 79, ni signature, ni date; pourtant, sur le récipient à lait, je crois lire des chiffres et la trace d'un trident. Acquis de L. Gauchez, Bruxelles, en 1872. Composition différente de celle du n° 26. Tableau en hauteur; la cuisinière est placée entre une jeune servante et un tournebroke assis, vu de dos.

Cf. SIEVERS, n° 26, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 323.

37. 1561.

Le Vieux Paysan et la Jeune Fille. Budapest (Musée, n° d'inventaire 1337), bois, 1 m. 70/0 m. 828, daté sur une pierre, à droite, 1561, signé du trident sur le col de chemise du vieillard. Acquis à Cologne, des frères Bourgeois, en 1894. Marchands d'œufs et de volailles. Réplique à Bremen (coll. Roselius).

Cf. SIEVERS, n° 25, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 321.

38. Vers 1561.

Le Vieux Paysan et la Jeune Fille, Leningrad (anc. coll. Semionov), bois, 1 m. 37/0 m. 97; signé; variante du n° 37.

Cf. SIEVERS, n° 93, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 326.

39. Vers 1561.

Jeune Femme portant son enfant. Berlin (Musée, n° 719), bois, 0 m. 65/0 m. 83, figures de grande taille; fragment d'un rétable fait probablement pour Delft (*Nativité*).

Cf. SIEVERS, n° 14 B, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 299.

40. 1561.

Nativité. Amsterdam (coll. Cassirer), bois, 0 m. 59/0 m. 795. Signé et daté sur une pierre en bas du panneau : « *Art. Ligo. 1561.* » La signature est insolite, mais l'œuvre très belle est tout à fait caractéristique du style d'Aertsen à cette date.

41. 1562.

Portrait de Jeune Femme. Amsterdam (vente Van Diemen, 1930), bois, 0 m. 415/0 m. 31, daté de 1562, avec inscription, *aetatis meae 24*. Identifié par VAN REGTEREN ALTENA, « O. H. », 1926, p. 215, fig. 3.

Ignoré de SIEVERS, cf. FRIEDLANDER, *AM*, III, n° 341.

42. 1562.

Cuisinières dans la cuisine. Stockholm (Musée, n° 334), bois, 0 m. 85/1 m. 28, signé du trident et daté 1562 sur une fenêtre à droite. Pris à Prague par les Suédois en 1648. Attribué à Aertsen par le D^r HOFSTEDE DE GROOT : Demi-figures.

Cf. SIEVERS, n° 27, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 325.

43. Vers 1562.

Le Christ et la Femme adultère. Leningrad (anc. coll. Delarow), bois, variante du n° 28.

Cf. SIEVERS, n° 23, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 305.

44. 1562.

Le Portement de Croix. Zurich (coll. Bendiner), bois, 0 m. 90/0 m. 75, signé et daté 1562. Petits personnages, cf. n° 8. Répliques ou copies à Hambourg (Musée, n° 361); Stockholm (coll. Kling et coll. Traugoot); Riga (Musée).

Ignorés de SIEVERS, cf. FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 313 à 317.

45. Vers 1562-1565.

La Résurrection de Lazare. La Haye (coll. Lugt), ancienne coll. Spiridon, Paris, bois, 0 m. 725/0 m. 52, grisaille. Identifié par E. MICHEL, « G.B.A. », 1925, I, pp. 115-118. Petits personnages, composition vivante.

Ignoré de SIEVERS, cf. FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 303.

46. Vers 1560-1565.

Le Paysan amoureux. Anvers (Musée, n° 863), bois, 1 m. 26/0 m. 81; un signe sur la cloison semble un trident. Appelé tantôt *la Marchande d'œufs*, tantôt *l'Amourette* ou *le Flirtage populaire*, et longtemps attribué à Aertsen, ce tableau est donné à Bueckelaer par SIEVERS et POL DE MONT, et placé à Anvers dans le groupe des œuvres de ce peintre. Je crois qu'il s'agit bien d'un Aertsen. Les rapprochements faits par SIEVERS avec des figures de Bueckelaer ne sont pas probants. Le sentiment triste des formes, la figure de la marchande, la technique sont d'Aertsen. Le tableau est très proche du n° 41.

Cf. SIEVERS, « J.P.K. », 1911, pp. 185-202.

47. Vers 1565.

Présentation au temple. Amsterdam (Rijksmuseum, n° 7), bois, 1 m. 88/0 m. 71, ni signé, ni daté. Volet de rétable ayant, au revers, une *Adoration des Mages*. Vraisemblablement, fragment du triptyque de la Nieuwekerk de Delft. Signalé en 1860 à Amsterdam comme provenant de l'hôtel de ville de Delft. Donné au musée en 1900 par le docteur Six. Semble retouché. Sur la face de *la Présentation*, marchands de volailles au premier plan. L'autre face est dominée par des silhouettes de dromadaire. Forte influence romane.

Cf. SIEVERS, n° 19, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 296.

48. Vers 1565.

La Cuisine bien garnie. Copenhague (Musée, n° 3), bois, 1 m. 12/2 m. 15, ni signé, ni daté. Cuisine à gauche et paysans à table ou près de l'âtre, famille de jeunes villageois, abondante nature morte de viandes, poissons, légumes, fromage et beurre.

Cf. SIEVERS, n° 29. (Il envisage la date 1567-1569, mais le tableau, clairement équilibré, me semble antérieur à la période finale, où la nature morte devient l'essentiel du tableau).

FRIEDLANDER, n° 332.

Une *Cuisine*, Pise (Musée civique, exp. Florence, 1947, salle 17, n° 5), bois,

- 1 m. 12/1 m. 73, copie partielle du n° 47, est attribuée à Bueckelaer. C. RAGGHIANI la croit d'Aertsen. Le personnage central, original, une paysanne tenant un panier garni, atteste, en effet, le sentiment des formes de ce peintre. Mais la mollesse du dessin me fait plutôt penser à un tableau composite par Bueckelaer ou par Aert Pietersz d'après plusieurs œuvres d'Aertsen.
49. Vers 1565.
Nature morte avec figures. Amsterdam (Rijksmuseum, réserve n° 7 A), bois, 0 m. 92/2 m. 15. Tableau en mauvais état (inscrit dans le catalogue de 1920) prov. de Rhenen, acquis en 1909. Intérieur de cuisine, un homme, trois femmes (l'une tend à l'homme un poisson), un jeune homme. Légumes, fruits, volailles, poissons.
 Ignoré de SIEVERS et de FRIEDLANDER.
50. 1567.
La Marchande de légumes. Anvers (coll. Spruyt-Quevauvillers), bois, signé « P. A. » et du trident, daté « 16-August-1567 »; en partie repeint. Plein air, étable au fond. La marchande, bras ouverts, au milieu d'un amoncellement de fruits et de légumes.
 Cf. SIEVERS, n° 28, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 327.
51. 1568.
Isaac bénissant Jacob. Haarlem (Musée épiscopal), bois, daté 1568.
 Ignoré de SIEVERS et de FRIEDLANDER, *AM*.
 Identifié par VAN REGTEREN-ALTENA, « O. H. », 1926, p. 218, fig. 4. La composition, certains types masculins, rendent plausible une attribution encore douteuse.
52. Vers 1569.
Marchands de légumes. Rotterdam (coll. Van Beuningen), bois, 1 m. 03/1 m. 35. Vieillard assis sur une brouette renversée et tenant un chou. Couple épluchant des légumes près d'un puits. Abondante nature morte au premier plan.
 Ignoré de SIEVERS et de FRIEDLANDER.
 Cf. HANNEMA. *Catal. of the V. Beuningen Collect.* Rotterdam, 1949, n° 2, pl. 59.
53. 1569.
L'Eplucheuse de légumes. Stockholm (coll. Comte Hallwyl), bois, 0 m. 84/1 m. 70, signé du trident et daté 1569 (cf. GRANBERG, *Trésors d'Art en Suède*, II, pl. 75). Au second plan, dans une cour de ferme, plusieurs paysans près d'un puits épluchent des légumes. Tout le premier plan est une abondante nature morte.
 Cf. SIEVERS, n° 30, FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 336.
54. Vers 1570.
Nature morte avec figures. Gênes (coll. privée), bois, ni signé, ni daté, variante du n° 53.
 Ignoré de SIEVERS, cf. FRIEDLANDER, *AM*, XIII, n° 337 et pl. LXII.
- *
**
- M. J. FRIEDLANDER, *AM*, XIII, attribue à Aertsen trois tableaux que je n'ai pu connaître :
- N° 304 A.
Le Christ chassant les marchands. Helsingfors (coll. privée), bois, 0 m. 27/0 m. 34.
- N° 318.
Evêque secourant les pauvres. Amsterdam (coll. de Boer), bois, 0 m. 75/0 m. 36.
- N° 340.
Portrait de femme. New-York. (Vente de La Béraudière, 1930, n° 16), bois, 0 m. 30/0 m. 20.
 A. E. BYE (« Art in America », XIV, 1926, pp. 154-160) signale, au Musée de Philadelphie, une *Adoration des Bergers* et un *Marché* qu'il attribue à Aertsen.
- *
**
- Un tableau de l'Ermitage (Leningrad), *Pierre et Paul secourant les infirmes*, daté de 1575, attr. à Bueckelaer, me semble soit un Aertsen, soit une copie d'après ce peintre dans le style des n° 8 et 11.
- Il faut retirer à Aertsen un *Baptême du roi nègre* (Rotterdam, Musée Boymans, don Engelbrecht, 1938) et la *Danse des œufs*, Anvers (Musée Mayer Van den Bergh, salle II, n° 24), bois, 0 m. 67/2 m. 35. Le tableau lui est donné au catalogue du Musée. L'œuvre évoque le style

de Mandyn. Une réplique se trouve à Amsterdam (Musée, n° 345), bois, 0 m. 74/2 m. 38, comme *Scène de Carnaval*, avec l'inscription : « *Dat is den Dans van Luther mit syn nonne.* » C'est la copie libre d'une grisaille attribuée à Bosch (coll. château Rohoncsz). Si, dans la par-

tie gauche, quelques motifs font penser à Aertsen, tout au plus pourrait-on admettre qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse, faite sous l'influence de Mandyn, chez lequel Aertsen logeait alors. Mais cette influence n'apparaît jamais dans le reste de son œuvre.

Certains tableaux, attribués à Aertsen, sont connus seulement par des références anciennes. Dans le répertoire de DENUCE, je relève les indications suivantes :

1. Coll. Ph. Van Valckenisse, 1614, « *een Kæckenmaert van Langen Peer* », p. 21 (*La Pâtissière*).
2. Coll. Steven Wils, 1628, « *een Nieuwenjaer van Langen Peer* », p. 49 (*La Nouvelle Année*).
3. Coll. Nicolas Rockox, 1640, « *een groote schilderije van oliverve, doeck op pannel geplackt, in een swerte lyste, beteeckende eene keucken soo men seyt van Langen Peer* », p. 90 (une grande peinture à l'huile, toile marouflée sur bois, encadrée, représentant une *Cuisine*, attribuée à Pierre le Long).
4. Coll. H. de Neyt, 1642, « *eenen coninck met een mansperson van Langen Peer*, n° 260 », p. 108 (*Couple paysan*).
5. Coll. G. de Crayer, 1649, « *een stuck schilderije op donck wesende een fruitmerct van Langen oft Swertten Pier, geschat op tsestich gulden* », p. 119 (*Marché aux fruits*).
6. Coll. J. Van Meurs, 1652, « *een Vischmerct naer Langen Peer* », p. 134 (*Marché aux poissons*, d'après Aertsen).
7. Coll. Suzanna Willemsens, 1657, « *een bordeeltken van Langen Peer, op pinneel* », p. 199 (Un petit tableau de *Maison close*).

Dans cette liste, le n° 6 ne semble pas une œuvre originale; le n° 7 ne correspond pas aux sujets habituels du peintre, et fait penser soit à Hemessen, soit à Amstel; le n° 3 sur toile ne semble pas davantage être une œuvre du peintre, dont tous les tableaux connus sont sur bois.

D'autre part, à Anvers (coll. Van Lerins), il y avait un *Marché* cité par VAN DEN BRANDEN (1 m. 17/1 m. 40), représentant deux paysans et trois femmes avec paniers et volailles. Cf. SIEVERS, p. 135.

LES DESSINS

1. *Fête de Paysans*. Dresde (Königl. Handzeichn. Slg), dessin à la plume, 0 m. 185/0 m. 395, projet pour le tableau n° 5, peint en 1550.
Cf. SIEVERS, pl. 31.
2. *Marchands de volailles*. Berlin (coll. von Beckerath), plume.
Cf. SIEVERS, p. 104.
3. *Cuisine*. Berlin (Königl. Kupferst. Kabinett).
Cf. SIEVERS, p. 104.
4. *Adoration des Bergers*. Hambourg (Kunsthalle, n° 21626), plume, lavé de brun, 0 m. 40/0 m. 19, esquisse pour un vitrail, signé du trident, entouré des initiales « PA » et daté de 1563.

Cf. SIEVERS, p. 109. PAULI, *Zeichnungen Alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg*, Francfort, 1924, in-f°, n° 3.

5. *Cuisine*. Amsterdam (Rijksmus. prent. Kab.), plume, 0 m. 202/0 m. 273.
Cf. SIEVERS, p. 104.
6. *Contenance de Scipion*. Londres (Brit. Mus., catal. POPHAM, 1932, p. 89), plume 0 m. 280/0 m. 252, esquisse pour un vitrail, daté 1562, proche du n° 4 par son style.
7. *Le Fils prodigue*, Berlin, n° 11.655, esquisse pour un vitrail.

ROBERT GENAILLE.

B I B L I O G R A P H Y

Leonardo da Vinci on the Human Body, the Anatomical, Physiological and Embryological Drawings of Leonardo da Vinci. With translations, emendations and a biographical introduction by CHARLES D. O'MALLEY and J. B. DE C. M. SAUNDERS.—New York, Henry Schuman, 1952, 512 pp., 215 pl., \$25.00.

The 500th anniversary of the birth of Leonardo was the occasion for the publication of this book, in which PROF. O'MALLEY and SAUNDERS have brought together in a single volume all the anatomical drawings of Leonardo. The accompanying notes in Leonardo's hand have been translated into English, with comments and evaluations as to their accuracy. The material is arranged in nine general systems, in chronological order. The introduction brings a sketch of the development of anatomical illustration before Leonardo, an account of his life and interest in anatomy, his achievements in the study of anatomy together with the plan of what was to be his anatomical treatise, and the story of the journey to the Royal Library at Windsor of his long dormant manuscript notes.

TO JEAN PAUL RICHTER goes the credit of having first translated into English the Notebooks of Leonardo, including "a very small selection" on anatomy. At the turn of the century THEODORE SOBACHNIKOFF published two volumes, known as *Fogli A* and *B* of the anatomical drawings and, between 1911 and 1916, six beautiful volumes with color reproductions appeared in Oslo under the editorship of VANGENSTEN, FONAHN and HOPSTOCK. In 1935, SIR KENNETH CLARK, in his *Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci... at Windsor Castle* also added dates, some of which have been revised by SAUNDERS and O'MALLEY. The beginning of this century witnessed one of the most heated controversies, which centered around the authenticity and provenance of the *Fabrica* of Vesalius, during the course of which the latter was charged with plagiarism. It was claimed that he virtually had taken Leonardo's anatomy and produced it as being his own, a claim which remained unproved and unprovable. The question was finally settled in 1930 with the meticulous and scholarly work of J. P. McMURRICH, in his *Leonardo da Vinci the Anatomist*, in which he made the since so often quoted remark, "Vesalius was undoubtedly the founder of modern anatomy—Leonardo was his forerunner, a Saint John crying in the wilderness."

Leonardo's place in the study of anatomy was first enthusiastically pointed out in the XVIII Century by another anatomist, WILLIAM HUNTER, when the anatomical drawings came to light again in England. He said: "I expected to see little more than such designs in anatomy as it might be useful to a painter

in his own profession. But I saw, and indeed with astonishment, that Leonardo had been a general and deep student. When I consider what pains he has taken upon every part of the body, the superiority of his universal genius, and the attention with which such a man will examine and see objects which he has to draw, I am fully persuaded that Leonardo was the best anatomist at that time in the world, and that he and his instructor, Marc Antonio della Torre, were the very first who raised a spirit for anatomical study and gave it credit, and Leonardo was certainly the first man we know of, who introduced the practice of making anatomical drawings."

When one considers the short period of time in which Leonardo's drawings were performed, for none are earlier than 1487 and the latest are of 1513, it seems well beyond one's conception that the genius of one man could in all branches of anatomy produce results that centuries preceding him had overlooked. It also seems a very minor issue whether or not Renaissance painters had made bigger contributions to the study of anatomy than trained anatomists. The fact remains that had Leonardo done nothing else but describe arteriosclerosis the way he did, his name would have been secured in the annals of the history of medicine. He almost suggests what CHARCOT said in the XIX Century, "a man is as old as his arteries."

As it has recently been pointed out, his technique and innovations in anatomical drawings are still observed in anatomical atlases today. Cross sections of the leg or other parts of the body, the use of perspective in the drawings of the skull, heart and lungs, not to mention his drawing of the foetus in utero were such revolutionary innovations in his time that one tends to overlook their artistic significance. He is the first artist to draw the solid organs as though they were transparent objects thus indicating the depth of layers and their interconnections. Representing muscles by cords and "linen threads" as a means of simplification is still a conventional way of presentation and one is so accustomed to having only one half of the body or one extremity represented where the other corresponds that it may be useful to recall that these methods were not used before Leonardo.

Although these and other matters of artistic interest are pointed out in this book, its value to the art historian is more in the plates than in the text. This reviewer felt that, although the authors achieved their primary aim—an evaluation of Leonardo's knowledge and accuracy in the field of anatomy—the scientific thought of the XX Century prevailed over the approach of the historian. It is stressed in the introduction that until the last years of his study in anatomy "the artist still retains supremacy over the anatomist" and that "he was never an anatomist

since, he too, unsystematically followed only those aspects, which interested him." Considering Leonardo from the XV rather than the XX Century, it is natural that he had not, and could not have, a system in a field in which he was a pioneer, and in the "artist versus anatomist controversy" one could certainly cite MUNDINUS, who although a professor of anatomy and one who directed dissections himself, made less contributions to anatomy than did Leonardo, for whom the study of anatomy was mostly an "auxiliary to the naturalistic portrayal in art."

It is, however, dangerous and unfair to quote a few sentences from the wealth of material in this volume and any controversial issues should make it even more valuable to the student of Leonardo. The low price of the book will make it accessible and the superb craftsmanship in book production valuable to anyone interested in Leonardo. Now it may well be the task of the art historian to evaluate the artistic achievement of Leonardo's anatomical drawings.

LOLA L. SZLADITS.

Catalogue of the Barber Institute, University of Birmingham, Paintings, Drawings and Miniatures.
— Cambridge University Press, 1952, 94 pl.

L'Institut des Beaux-Arts, fondation Barber, est l'un des plus jeunes musées d'Europe puisqu'il n'a que vingt-deux ans. C'est en 1932 que Mme Barber créait, en mémoire de son mari qui avait été gouverneur de l'Université de Birmingham, une fondation destinée à pourvoir des chaires à l'Université, à soutenir des bourses et des prix pour les étudiants, à édifier un bâtiment destiné conjointement à une Galerie-Musée et à une Salle de musique. L'Université est seule bénéficiaire de cette intelligente et généreuse initiative qui devait trouver une réalisation immédiate.

Les Trustees chargés de la gestion de la fondation faisaient un heureux choix pour la mise en œuvre du futur Musée de l'Université, en nommant le Prof. Thomas Bodkin à la fois professeur et conservateur des collections.

Mme Barber avait précisé le programme qu'elle souhaitait voir réaliser pour le développement du Musée et l'on s'est appliqué à suivre cette orientation : acquisitions d'œuvres de qualité, tableaux ne dépassant pas la fin du XIX^e siècle, sculptures, meubles, tapisseries, etc. Chose assez curieuse, les Trustees ne sont pas autorisés à accepter de donation d'œuvres destinées à figurer dans les galeries du Musée, ce qui confirme la politique d'achats prévue par la fondatrice.

L'Institut et sa galerie furent inaugurés par la reine Mary le 26 juillet 1939 et c'est en une quinzaine d'années seulement que s'est créée cette importante réunion d'œuvres d'art dont le catalogue précieux présenté par le Prof. THOMAS BODKIN et comportant une planche pour chaque œuvre notable, nous apporte une documentation précise sans excès d'appareil bibliographique. Ce catalogue a été établi sur les travaux de MRS. A. C. SEWTER et A. MAC-LAREN YOUNG, assistants à l'Institut Barber, et de

Mr. FRANK SIMPSON, de la Bibliothèque; la réunion des textes et certaines additions ont été opérées par Mr. KENNETH GARLICK, premier assistant à l'Institut. Un catalogue des sculptures et des objets d'art suivra celui-ci.

Depuis l'impression de cet ouvrage, il est entré au Musée un certain nombre de peintures (flamandes et italiennes notamment), qui figureront dans les catalogues ultérieurs.

L'éclectisme avec lequel a été choisie la collection caractérise incontestablement le parti pris défini ci-dessus. La recherche des œuvres de caractère particulièrement « humaniste », dans le sens donné par la fondation à ce mot, répond à l'idée de Mme Barber ainsi qu'à sa définition : des pièces notables, destinées à frapper les étudiants et à leur permettre le contact direct et humain avec les œuvres d'art de caractère élevé.

L'effort vers la recherche de la qualité fut soutenu dans des conditions particulièrement difficiles, puisque les achats se sont poursuivis pendant la guerre, où la venue sur le continent pour la quête des pièces rares était impossible, double raison de l'éclectisme de la collection : il fallait étendre l'éventail des connaissances et aussi profiter des occasions de pièces importantes, rares à trouver à cette époque.

L'Italie est largement représentée, de Giunta Pisano et Simone di Martino, ou Guardi, avec des œuvres d'intérêt inégal. La documentation, surtout axée sur la provenance et la bibliographie, est solidement établie et d'une honnêteté d'autant plus estimable qu'elle apporte parfois des attributions sévères à certaines des œuvres exposées. Les discussions d'érudits autour de certaines peintures, comme le *Saint Jean l'Évangéliste* de Simone di Martino, sont résumées avec un grand souci d'objectivité, énumérant toutes les hypothèses des spécialistes sur l'origine, l'attribution et la datation possibles de l'œuvre. Peintures et dessins y sont également étudiés avec une parfaite modestie, c'est-à-dire en établissant les opinions sans précisément conclure, cependant que se fait jour la pensée du rédacteur.

Dans la présentation de ce beau catalogue, on a utilisé strictement l'ordre alphabétique, ce qui donne un mélange d'écoles et d'époques assez déconcertant, faisant succéder, par exemple, Claude Monet à Matteo di Giovanni.

On y trouve des notices substantielles sur certaines pièces célèbres dont les études documentaires sont solidement établies : *L'Hercule et Déjanire* de Mabuse et le sens anglais du paysage de Gainsborough, Richard Wilson et Constable, ou le *Portrait du Primate d'Irlande* de Reynolds. Mais souvent l'étude critique d'une œuvre permet d'y suivre les opinions variées qui se sont affirmées à ce sujet — parfois, quant à l'origine et à la destination première d'une peinture, comme c'est le cas du *Saint Jean l'Évangéliste* de Simone di Martino; pour d'autres œuvres, ce sont des discussions de date, comme le révèle la notice du *Paysage près de Malines* de Rubens, ou des discussions d'attributions, comme celles qui entourent les *Deux paysans liant des fagots*, attribué à Breughel le Vieux, ou le *Portrait de jeune garçon*, attribué à Giovanni Bellini, et la *Vierge à l'Enfant* de Botticelli.

Je reproche discrètement aux rédacteurs du cata-

logue la brièveté de leurs notices sur certains tableaux ou dessins d'artistes français du XIX^e siècle, comme ceux de Degas et de Toulouse-Lautrec, pour lesquels, à la vérité, il n'y avait pas lieu de discuter de la même façon. Mêmes recherches d'analyse, plus sensibles peut-être encore dans le catalogue des dessins où parfois la discussion se fait plus subtile, ne pouvant s'appuyer sur les questions de matières qui aident à déterminer l'origine d'une peinture. C'est le cas, notamment, de l'intéressant dessin donné à Tintoret et de la composition attribuée par POPHAM à Gaudenzio Ferrari. Documentation serrée sur la page d'études de Rembrandt, l'une des maîtresses pièces du cabinet des dessins en formation à l'Institut Barber, qui s'est enrichi de croquis sommaires, mais précieux, de Degas pour son tableau : *Miss Lola au cirque Fernando*, de la Tate Gallery.

Rare ensemble documentaire que ne dessèche pas une présentation scientifique excessive. Parfois même, comme en témoigne la notice de la *Symphonie en blanc* de Whistler, ou le *Portrait de Carolus Duran*, donné à Manet, apparaît le climat artistique de l'époque à travers les commentaires rendant vivante l'évocation qui en est donnée.

Catalogue d'un grand intérêt à consulter, d'une bonne qualité technique de reproduction, où la place, la qualité du papier n'ont pas été mesurées, et qui constitue une première étape heureuse dans la série des publications que le Barber Institute se propose de réaliser.

JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE.

HERMANN GOETZ. — *The Art and Architecture of Bikāner State*, préface de K. M. PANIKKAR, publié par le Gouvernement de Bikāner et la Royal India and Pakistan Society. — Oxford, Bruno Cassirer, 1950, gr. in-4°, 140 pp., 10 hors-textes couleurs, 95 phototypies, 1 carte.

Le DR GOETZ donne, dans ce livre à la présentation luxueuse, une synthèse de l'art de l'Etat de Bikāner, situé aux confins du Pandjāb et du Rādjputana, au cœur même du terrible désert de Thar, brûlant comme une fournaise dès le mois de mars. Autour de la capitale, la population, principalement agricole, élève des moutons dont la laine est réputée et des chameaux tout aussi célèbres pour avoir fourni leurs meilleurs coursiers à l'armée locale et à l'armée anglaise des Indes. Bikāner est actuellement un centre industriel et commerçant très actif et moderne, produisant en particulier des tapis. Sa capitale, d'apparence imposante, construite en pierre rouge et jaune sur une hauteur, est la quatrième ville du Rādjputana; elle s'enorgueillit d'un « fort » élevé à la fin du XVI^e siècle par un des plus brillants généraux de l'empereur moghol Akbar, contenant des jardins luxuriants et des palais anciens faits de marbre et couverts de tuiles vernissées. Son peuple — des commerçants opulents et des guerriers valeureux — sut défendre son héritage culturel à travers les siècles et fut en mesure d'offrir un asile aux marchands et aux artistes persécutés des Etats voisins et lointains.

Le destin de Bikāner se confond jusqu'en 1465 avec le reste du pays rādjput. Garanti par les sables brûlants qui l'encerclent, néanmoins relié aux Etats mitoyens par les routes qui traversent le désert de Thar, il présente tous les caractères d'un conservatoire culturel : si la vie y évolue pendant de nombreux siècles plus lentement qu'au Rādjputana oriental, le luxe résultant du commerce y est aussi plus éclatant; la prospérité de cette cellule humaine isolée au milieu d'une zone désertique n'attire pas seulement les marchands mais encore les missionnaires et les intellectuels : un des plus célèbres pèlerins bouddhistes chinois, le moine Hiuan-tsang (VII^e siècle), visite Bikāner, comme de nombreux religieux djaina — venant surtout de Vallabhi — et des brāhmanes prêchant les cultes hindous. Fait bien significatif : ces cultes sont principalement à l'usage des *kshatriya*, caste guerrière et riche qui compose l'essentiel de la société de cet Etat. Bénéficiant pendant longtemps d'une neutralité qui leur est imposée par la géographie, les citoyens de cette étonnante communauté semblent être à l'abri des bouleversements qui affligent les environs; les invasions se succèdent, les empires s'effondrent, les usurpateurs s'effacent : les commerçants de Bikāner survivent, âpres au gain mais volontiers mécènes et soucieux d'acquérir une culture artistique. Leur Etat, à vrai dire, n'existe pas encore et la vie demeure — toutes proportions gardées — au stade villageois.

Au XVI^e siècle apparaissent soudain, dans l'orbite du monde rādjput, les Grands Moghols, musulmans puissamment organisés, assez vite indianisés, tolérants, pleins de cette munificence qu'affectionnent les Orientaux. Le jeu des alliances se met en branle aussitôt, et Bikāner, devenu Etat rādjput, met au service des nouveaux empereurs ses guerriers fameux qui ont toujours su écarter la mainmise étrangère. Ils obtiennent une place de choix à la cour d'Akbar, deviennent de grands seigneurs et, en échange de leur fidélité, reçoivent le bénéfice du luxe, du raffinement et du développement culturel que les Moghols n'hésitent pas à leur prodiguer. Bientôt apparentés aux empereurs, devenus leurs alliés militaires, les gouverneurs de Bikāner — dont le plus remarquable fut Rāi Singh — font vivre à cet Etat sa plus glorieuse époque à la fin du XVI^e siècle : c'est à ce moment que le fort est construit et que s'épanouit la religion djaina, protégée par l'éclectique Akbar; la prospérité villageoise de Bikāner se développe à la dimension de celle d'une cité : alentour, l'irrigation rend fertile le désert, la population s'accroît notablement, le commerce s'amplifie.

Les réformes anti-hindoues du dernier empereur moghol Aurangzeb atteignent au XVII^e siècle d'autant plus durement le nouvel Etat que son essor était en pleine progression. Pourtant, après une situation chaotique, de nouveau Bikāner trouve un gouverneur digne de lui en Anōup Singh, sous le règne duquel une nouvelle vitalité se manifeste dans le domaine des arts et des sciences : le fort et le palais sont agrandis, de nouveaux temples sont construits, des poètes et des savants sont attachés à la cour princière et le *mahārāja* lui-même écrit des ouvrages sanskrits et s'intéresse à l'astronomie.

Fidèles aux Moghols qui avaient assis leur fortune, les gouverneurs de Bikāner furent leurs derniers partisans. Une rivalité séculaire les opposait à l'Etat de

Jodhpout; privés de l'appui des Moghols après leur effondrement, ils sollicitèrent celui de l'armée britannique, dès 1816, afin de rétablir l'autorité de leur *mahârâdja*. Depuis, leur loyauté envers leurs alliés ne s'est pas démentie; Sardâr Singh (1851-1872), Doungar Singh (1872-1887) et Gangâ Singhdji (1887-1944) mirent à profit le calme revenu pour accomplir de grandes réformes dans leur Etat.

Ce préambule historique — qui tient une grande place dans le livre du Dr GOETZ — était nécessaire pour mieux faire comprendre la complexité des témoignages artistiques retrouvés à Bikâner. Bien qu'isolé au milieu du désert de Thar, Bikâner n'en appartient pas moins au territoire râdjput et, par conséquent, a été, comme lui, soumis aux grands mouvements de peuples qui ont plusieurs fois bouleversé l'histoire de l'Inde. C'est pourquoi l'art de Bikâner suivit la courbe des styles officiels dont le reflet parvint au Râdjputana oriental : au temps de la proto-histoire, l'archéologie révèle une parenté certaine avec les civilisations dites de l'Indus (Mohendjo-dârô, Harappâ) et permet de constater qu'à cette haute époque la contrée jouissait déjà d'une prospérité favorisant le luxe; à la période historique, on voit se succéder sur le sol râdjput des terres cuites et des reliefs de style gréco-bouddhique — alors que le Gandhâra était dominé par les rois indo-grecs; des sculptures bouddhiques et brâhmaniques du style de Mathourâ et datant du moment où l'empire koushâna était dirigé par les Indo-Scythes; des pièces remontant à l'époque des Goutta (IV^e-V^e s.) dont le Râdjputana constituait une des frontières. Puis, ce furent l'invasion dévastatrice des Huns aux V^e et VI^e siècles, celle des Gourdjara (VI^e-VIII^e s.) et celle des musulmans de Mohammad Ghorî, desquels le Râdjputana tente de se préserver en demeurant fidèle à l'hindouisme. De cette dernière époque (VIII^e-XI^e s.) datent des pierres commémoratives ou tombales, historiées, dont le style naïf appartient au domaine populaire.

Mais si, dans son ensemble, la sculpture râdjpute — et celle de Bikâner en particulier — présente un aspect plus épais et plus lourd que les styles officiels, aspect non dépourvu de grandeur, l'architecture peut rivaliser avec les créations contemporaines les plus remarquables. On a dénommé l'architecture râdjpute le « Gothique horizontal »; son apogée se place dans la première moitié du XII^e siècle; par la suite, elle tombe dans un maniérisme élégant mais rapidement exagéré. Surtout djâina, elle utilise les formules de l'Inde du Nord; cependant, la coexistence sur ce même territoire de l'architecture musulmane fait se mêler aux silhouettes plus ou moins élancées des *cikhara* hindous les dômes trapus imités des mosquées et des tombes monumentales de l'Islâm. Les plus belles

réalisations de ce style hybride se voient, à Bikâner, au XVI^e siècle et au début du XVII^e; sous les Moghols, du reste, la construction hindoue y fut peu encouragée sinon même interdite, l'effort portant surtout sur l'architecture civile et militaire. Pourtant, des temples continuèrent à être élevés jusqu'à l'époque moderne; plus ou moins richement décorés, ils ne peuvent rivaliser avec la somptuosité des palais des XVIII^e et XIX^e siècles, ni avec la magistrale ordonnance du fort, dont la façade septentrionale peut être comparée aux plus beaux édifices du genre. Une place spéciale doit être accordée aux mausolées dont ceux de la fin du XVIII^e siècle surtout sont particulièrement imposants.

Enfin, l'Etat de Bikâner s'enorgueillit à juste titre de ses collections de peintures de manuscrits. Les plus anciennes que l'on connaisse appartiennent à la religion djâina et remontent au XV^e siècle; elles sont typiques du style goudjarâti. D'autres, remontant au XVI^e siècle, s'apparentent au style naïf des stèles sculptées de la même époque. Mais c'est surtout à partir du moment où Bikâner devint un des Etats râdjputs les plus actifs que l'art de l'enluminure y prit son essor; plusieurs styles s'y mêlent, découlant de celui des manuscrits goudjarâti, dénotant d'étroits rapports avec les écoles râdjpoutes et même avec celles du Bihâr, du Népâl et du Bengale occidental; ces styles accusent de fortes affinités avec la peinture moghole mais ils sont empreints d'un esprit complètement différent, traitant exclusivement de sujets hindous avec une simplicité et un sens décoratif moins étudié. Pourtant, les contacts politiques de Bikâner avec la cour des Grands Moghols devaient favoriser l'éclosion d'un style indo-musulman dont de très beaux exemples sont reproduits par le Dr GOETZ et qui s'échelonnent des premières années du XVII^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e; l'apogée de ce style se place au XVIII^e siècle. Cette production, d'influences curieusement cosmopolites, nous a conservé les portraits conventionnels des *râdja* de Bikâner et de leurs dignitaires.

Le Dr GOETZ termine cette substantielle étude par un chapitre consacré aux arts « mineurs » dont les plus remarquables témoignages sont peut-être les armes de parade, remontant aux XVIII^e et XIX^e siècles et pour la plupart conservées dans les collections gouvernementales.

Il est bon, en fermant ce livre, de se féliciter qu'une telle étude ait été éditée : non seulement le Dr GOETZ a ainsi publié une grande quantité de documents inédits, mais, grâce à la situation exceptionnelle de l'Etat de Bikâner, il a pu rendre sensibles toutes les particularités de l'art râdjput au cours de son développement.

JEANNINE AUBOYER.

REMARQUES SUR L'ATELIER FRUEAUF

L'intérêt constant de Hans Tietze pour les problèmes de l'art autrichien semble justifier le fait que cet article lui soit dédié, d'autant plus que cette étude présente, entre autres, une œuvre appartenant au cercle artistique dont Hans Tietze s'est occupé il y a plus de quarante ans¹. Celle-ci se trouve à présent au Museum of Fine Arts de Boston, que nous tenons à remercier de nous avoir permis de la publier ici.

Le milieu en question était l'atelier, situé à Passau ou à Salzbourg, qui, tout en portant le nom de Rueland Frueauf, comprend les œuvres de plusieurs maîtres. Baldass a déjà essayé² à en distinguer et préciser les trois personnalités les plus importantes — les deux Frueauf et le maître de Grossgmain, le rôle du chef de l'atelier revenant dès lors à Frueauf l'aîné. C'est lui qui a créé le style propre à cet atelier, élaboré sur la base de ses études d'après le maître de Flémalle. C'est lui qui, en quelque sorte aux antipodes de Michael Pacher, remplit ses panneaux solennels de grands personnages bien arrondis qui restent près de la surface. L'art de Signorelli, de Zeitblom et de Geertgen fournit des parallèles au sien. Son fils, Rueland Frueauf le jeune, doit, d'autre part, être placé entre le Gothique tardif et l'Ecole danubienne; il avait été influencé beaucoup par son père et par les autres membres de l'atelier, surtout par le principal collaborateur de

son père, le maître des panneaux de Grossgmain qui, à travers l'étude de Roger et de son entourage, et surtout de Pacher, a considérablement contribué à l'épanouissement des vertus créatrices de cet atelier.

Le chef-d'œuvre de ce peintre anonyme, qui connaissait si bien l'art de ses contemporains tout en faisant preuve d'un individualisme plein de fantaisie, est le rétable de Grossgmain, daté de 1499, dont ne subsistent que les beaux volets latéraux. Dernièrement nettoyés et soigneusement restaurés, ils constituent maintenant des documents sûrs. Cette restauration a servi non seulement à éclaircir la personnalité du maître de Grossgmain, mais encore à révéler la collaboration d'au moins un peintre de plus dont le style se laisse facilement distinguer de celui du maître de Grossgmain lui-même.

Chacun de ces deux artistes, que nous appellerons, pour le moment, « A » et « B », a exécuté deux des quatre panneaux intérieurs du rétable. « A », le maître de Grossgmain lui-même, est l'auteur des deux panneaux inférieurs destinés à être vus de près : *le Christ au Temple*, à l'âge de douze ans (fig. 1) et *la Dormition de la Vierge* (fig. 2). Les deux panneaux supérieurs, *la Présentation* (fig. 3) et *la Pentecôte* (fig. 4), faits pour être vus de loin, sont dus au maître « B ». Les deux styles n'étaient pas faciles à distinguer avant le nettoyage, en

raison peut-être des différences fondamentales dans le plan et la composition des panneaux, dues à l'emplacement de ceux-ci, au haut ou au bas du rétable. On n'avait jamais fait de distinction jusqu'ici entre ces différences, plutôt « légitimes », dues au support même, ni les autres divergences de style, dues à des tempéraments et à des personnalités d'artistes différents, et qui étaient peut-être invisibles sous les repeints et les épaisseurs du vernis. A la faveur du nettoyage, cette différenciation des deux maîtres devient très facile.

On voit que l'auteur des panneaux inférieurs appartient à une génération plus ancienne ayant recours à des groupes serrés, des draperies et des poses compliquées et « tourmentées », des physionomies étroites et ternes, déformées par le manque d'espace. Le plus jeune des deux peintres organise l'espace dans les panneaux supérieurs plus rationnellement, adoptant des poses plus claires et plus monumentales du point de vue non seulement des proportions mais de la composition générale, qui est plus franche et plus proche des schémas de la Renaissance, et il apporte plus de logique à la construction de ses draperies, aux lignes fuyantes.

Les différences physiognomiques semblent apparaître le mieux sur les visages des apôtres. On peut en suivre la série complète tant dans la *Dormition de la Vierge* (maître « A ») que

dans la *Pentecôte* (maître « B »). On peut, par exemple, comparer les têtes des saints Pierre et Jean, au premier plan de la *Dormition de la Vierge*, avec celles (la troisième tant à la droite qu'à la gauche de la Vierge) des mêmes personnages de la *Pentecôte*. Même les cheveux et la barbe sont traités différemment, mais la différence principale se trouve dans le type même des personnages qui, en bas, conformes à la sévérité de l'art gothique tardif, ciselés avec précision, trahissent autant d'étroitesse intellectuelle que d'intensité expressive, tandis que, dans la *Pentecôte*, ils paraissent heureux, libres, et même beaux, d'une beauté impersonnelle.

Il s'agit donc d'une différence non seulement de tempérament et de caractère, mais aussi de génération. Le maître « B », avec sa tendance vers l'équilibré, le plaisant, le franc et le rationnel, est manifestement plus jeune que le maître « A », avec l'importance qu'il donne aux formes compliquées de l'art gothique tardif.

Il est intéressant de noter que le maître le plus jeune (« B ») est un continuateur direct du caractère de l'atelier Frueauf, tandis que le peintre plus âgé (« A ») fait nettement contraste à la clarté classique et aux formes amples de Rueland l'ainé. Cette constatation nous porte à nous demander si le maître « B », qui semble être l'héritier légitime du style de l'ainé des Frueauf, ne devrait pas être reconnu comme étant le jeune Rueland, le fils du maître. On doit, cependant, aussitôt apporter une réponse négative à cette question, en s'appuyant sur le rétable, datant à peu près de la même époque, de Klosterneuburg, par le jeune Rueland Frueauf, dont les panneaux, comme d'ailleurs d'autres qui sont nettement de sa main, sont d'un style très différent. (*Op. cit.* Le panneau de cette série représentant le mont des Oliviers porte une signature et la date 14...; ce cycle doit avoir été peint avant 1500 et probablement après 1490³.) D'autre part, les panneaux de Klosterneuburg figurant la *Passion* et *Saint Jean*, correspondant parfaitement à ce qui subsiste des peintures de l'envers du rétable de Grossgmain (*l'Adoration des Mages* et la *Visitation*). (D'après le Dr O. Benesch, les panneaux de Klosterneuburg auraient fait partie des panneaux extérieurs de la série des peintures de la *Passion*⁴.)

Ainsi devons-nous conclure à la collaboration de trois peintres au

rétable de Grossgmain : le maître de Grossgmain (« A »); le maître plus jeune et, pour le moment, anonyme (« B »); et le jeune Frueauf. Ce rétable est incontestablement un travail d'atelier, où on reconnaît plusieurs mains, et il est certain que cet atelier entretenait des relations étroites avec Frueauf l'ainé, à moins que ce n'ait été son propre atelier, à lui.

Un nouvel examen des panneaux reliés à cet atelier permet l'attribution d'autres œuvres au maître « B » du rétable Grossgmain et, partant, un essai de reconstitution de son œuvre. Cette conception d'un « œuvre » doit, certes, être prise ici *cum grano salis* étant donné les rapports qui liaient cet artiste à l'atelier en question. Nous ne savons pas encore quel était le degré de liberté artistique dont pouvaient jouir les membres des ateliers médiévaux tardifs, surtout ceux qui n'y jouaient pas des rôles de premier plan. La plupart du temps, ce devait être une liberté définie par les contrats et ne permettant que rarement le jeu spontané d'une création artistique individuelle. Il est assez curieux de découvrir néanmoins de si nombreuses divergences de style à l'intérieur d'un même atelier. Ces différences n'ont pas seulement trait à la qualité de l'exécution — où on note, en général, un strict respect de la hiérarchie, dans l'importance relative des différents morceaux — mais aussi à la modulation, ou à ce que nous pourrions appeler la calligraphie artistique individuelle. Il semble que ces caractéristiques personnelles des différents mains, si importantes pour la critique historique moderne, n'aient pas été prises en considération aussi sérieusement à cette époque-là et aient même été, en général, négligées, les similitudes d'un atelier semblant alors retenir l'attention davantage que les différences des styles individuels. Ce n'était pas du style que l'on se préoccupait, mais de la solution d'un problème, conformément aux hautes traditions du métier. C'est cette liberté à l'intérieur des restrictions de l'atelier qui nous permet de différencier les peintres et leurs œuvres, même si cela leur fait perdre beaucoup de leur importance et de leur valeur historique. En tant que légataires du xix^e siècle, nous croyons être en droit d'accorder nos faveurs aux témoignages de la personnalité, même lorsque celle-ci ne justifie pas le poids que nous cherchons à lui reconnaître.

Il y a deux autres panneaux à

Grossgmain qui, de dimensions différentes, ne semblent pas avoir appartenu au rétable sus-mentionné. Ce sont : *Christ Salvador Mundi* et la *Vierge*, tous deux debout, légèrement plus grands que nature⁵. Coupés en haut et aux côtés, s'ils ont appartenu à ce rétable, c'est tout au plus comme volets fixes; ou bien comme couvertures pour l'envers de l'autel. En tout cas, ils révèlent la main du maître « B », avec sa conception des formes, généralisées et à tendance classique, avec les longues lignes de ses draperies, les visages un peu vides et les fines couches de peinture. Le fait que nous retrouvons ici des analogies avec les panneaux de Frueauf le jeune à Klosterneuburg, confirme les rapports d'atelier entre les deux peintres.

Un autre panneau qui jusqu'ici a été attribué au maître de Grossgmain, et qui semble être une œuvre de jeunesse de maître « B » — datée de 1483 — est celui des *Donateurs avec la Vierge et saint Thomas*, au Rudolfinum de Prague⁶. Les rapports avec les panneaux supérieurs du rétable de Grossgmain ne sont pas aussi nets que le sont les profondes différences avec les œuvres du maître « A » des panneaux inférieurs. L'équilibre des draperies, l'expression conventionnelle et classique du saint debout, font penser au même artiste pour les panneaux de Prague et pour ceux de la partie supérieure du rétable de Grossgmain. L'espace, traité en pente moins raide et portant les personnages plus près du bord inférieur du tableau, rappelle aussi la *Présentation* et la *Pentecôte*, tandis que le maître « A » fait reculer ses personnages vers le fond et introduit une perspective escarpée en plaçant un repoussoir au premier plan. Le laps de temps qui sépare le tableau de Prague des panneaux supérieurs de Grossgmain peut être à l'origine de la diversité du type des personnages. Le panneau de Prague, daté de 1483, œuvre de jeunesse du maître « B », porte encore la marque de ses études auprès du maître de Grossgmain, mais, même là, le calme de son tempérament le distingue bien de son maître fantaisiste et sévère.

Il est particulièrement intéressant de confronter ce tableau de jeunesse du maître avec une œuvre bien plus tardive, le tableau déjà cité du Museum of Fine Arts de Boston. (MM. Constable et Swarzenski ont bien voulu me le montrer au cours de ma visite à Boston, en 1949, bientôt après l'acquisition du panneau, faite par le Musée en grande partie sur ma

recommandation, comme veut bien m'en assurer le Dr Hanns Swarzenski. Je saisis cette occasion de remercier ces messieurs ainsi que le directeur du Musée pour la photographie de ce panneau et pour l'autorisation de le publier. Depuis la rédaction de notre article, le Dr H. Swarzenski a publié, dans le Bulletin de son Musée, une étude plus détaillée de ce panneau, avec son analyse iconographique et des radiographies, empiétant ainsi, en partie, sur notre domaine actuel⁷.) Daté de 1506, ce tableau (fig. 5), exécuté à la détrempe et en parfait état de conservation, mesure 72 cm X 62, et représente l'Éducation de l'Enfant Jésus. Le "Bulletin du Musée" donne une étude plus détaillée et une analyse iconographique de cette peinture qui présente, dans le coin en bas et à gauche, un donateur ecclésiastique à genoux. Sur le devant de son prie-Dieu, au-dessus de la date de 1506, on voit ses armoiries, qui le font reconnaître comme un membre de la famille Ottenberger. (Je suis très reconnaissant au Dr F. Martin, Landesarchivar de Salzbourg, d'avoir identifié ces armoiries. L'identification du donateur, qui pourrait avoir appartenu à la branche tyrolienne de cette famille, reste encore à faire et nous apporterait une donnée précieuse pour situer l'emplacement de l'atelier, à Salzbourg ou à Passau⁸.)

Ce panneau ne provient pas d'un autel; c'était sans doute une image votive, de même que le tableau de Prague. Ses rapports avec les panneaux supérieurs du rétable de Grossgmain sont évidents. Le groupement des personnages est aussi clair et limpide. Accentué au premier plan, il emprunte un mouvement latéral pour aller en profondeur, suivant un axe perpendiculaire au plan du panneau. Il y a la même analogie dans le jeu des draperies qui partent, en longues lignes, des groupes anguleux

de plis plus petits. On retrouve aussi les mêmes traits pleins de charme, mais généralisés. (Comparez la Vierge du tableau de Boston avec les Saintes Femmes de la *Présentation* de Grossgmain; les deux personnages de saint Joseph dont le grand prêtre de la *Présentation* reprend le type; le donateur du panneau de Boston et le quatrième apôtre à gauche de la *Pentecôte* du rétable de Grossgmain). Le traitement noble et tranquille des objets se retrouve aussi dans toutes les œuvres du maître étudiées jusqu'ici, et on pourrait peut-être le désigner maintenant comme le maître de la *Sainte Famille* de Boston pour le libérer de son anonymat alphabétique.

Le panneau de Boston nous fournit de nouvelles données à l'appui d'un essai d'identification de la composition de Prague de la *Vierge avec le donateur et saint Thomas*. L'Enfant Jésus est presque pareil dans les deux tableaux, dans sa forme morphologique, son mouvement et son expression; les fragments de paysage qu'on aperçoit par les fenêtres sont d'un style aussi proche qu'il peut l'être après un intervalle de vingt-trois ans; l'horizon est, évidemment, plus bas, la composition spatiale plus claire, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Il est également caractéristique que dans le panneau de Boston les vides et les surfaces nues du sol prennent plus d'importance en comparaison avec les œuvres plus anciennes, et que la chambre devient indépendante des personnages, en conformité avec le style général du xvi^e siècle. La nouvelle période se fait encore remarquer à d'autres égards : dans l'intimité bourgeoise de la scène, dans la qualité particulière des surfaces, et dans le jeu de la lumière. Les corps ont perdu la dureté sculpturale du panneau de Prague aussi bien que leur isolement plastique, et ils s'harmonisent doucement avec la qualité lumineuse de

l'ensemble, tout en étant en même temps plus superficiels, plus pointus et plus précieux. Nous sentons même dans les personnages un décroissement de leur rondeur sculpturale, ce qui, avec la qualité précieuse des détails et des expressions, indique un certain raffinement ancien et doux, qu'on trouve un peu plus tôt chez Frueauf le jeune, avant qu'il n'ait glissé dans l'atmosphère de conte de fées de son style d'album d'images. On ne saurait dire encore si le maître de la *Sainte Famille* de Boston a également adopté ce style danubien pittoresque. En tout cas, il semble avoir été un personnage d'une humeur moins romantique que son collègue d'atelier, qui a dû être un peu son cadet.

Ainsi que nous l'avons vu, l'ordre chronologique des œuvres connues du maître de Boston peut être établi facilement. Toutefois, celles-ci ne sont pas connues en assez grand nombre pour permettre de préciser la place de ce maître dans le développement de la peinture de la région de Salzbourg-Passau. Le peu qu'on en sache avec certitude le situe chronologiquement entre le maître de Grossgmain et Frueauf le jeune. Il semble avoir introduit une note de classicisme dans le style de l'atelier. Rueland le jeune, en tout cas, a subi son influence dans les dernières années du xv^e siècle. Cependant, la définition plus concrète de qualités d'espace et de surface, dont le panneau de Boston témoigne, n'alla pas jusqu'à toucher Frueauf le jeune. Les voies des deux plus jeunes membres de cet atelier de Salzbourg-Passau ont dû s'écarter l'une de l'autre avant cette nouvelle phase dans l'œuvre de notre maître. Le style tardif du maître de Boston semble n'avoir trouvé, en effet, aucun disciple dans la peinture de Salzbourg.

OTTO DEMUS.

APOLLO AND ISSA IN THE ART OF FRANÇOIS BOUCHER

In memory of EMILE DACIER.

The fine study by the late Emile Dacier dedicated in this same magazine to *Choiseul as a Collector* proves definitely that *Apollo and Issa* should be, the title given to one of the four original paintings by François Boucher, in the Museum of Fine Arts in Tours, and which until lately was called *Apollo Visiting a Nymph*, which title had been substituted to the more definite but so much more absurd one of *Apollo Visiting Latone* in the XIX Century catalogues. Yet the present identification of the subject goes back to the works of Anatole de Montaiglon, Fernand Enguerrand and Pierre de Nolhac¹. We have already made a rather thorough restatement elsewhere and shall only try here to determine more clearly the position of the Tours painting in the artist's production, by uncovering other elements directly or indirectly relating to it.

As is the case with so many other themes which the XVIII Century artists dealt with, as for instance, Watteau's *Embarking for Cythera*, we must look for their origin in the contemporary theater. *Issa* is, indeed, the title of an opera inspired from Ovid's *Metamorphosis*. Produced on Dec. 10, 1697, it opened a long and brilliant career to its author, André-Cardinal Destouches (1672-1749). Inspector General of the Opera since 1713, the composer who created

Omphale and *Callirhoé* (which, in turn, provided Fragonard with the theme for his reception-piece at the Academy), Destouches certainly must have more than once put over the play which won him his first success. Be that as it may, in 1742 François Boucher supplied the Opera with the setting, a sketch of which, representing the *Hamlet of Issa* (probably the one in the St-Quentin Museum) was exhibited at the Salon of that same year. Our painter, as stated by M. Fenaille, drew inspiration from this picture when he soon thereafter made the cartoon *Apollo and Issa*, for the series of tapestries called *Treatrical Scenes*, for the Beauvais factory².

It was in 1749 that Boucher, by order of Lenormant de Tourneghem, Superintendent of the Building for the last four years, painted for Louis XV, a picture the theme of which was *Apollo Revealing his Divinity to the Shepherdess Issa*. This picture was taken as the subject of a descriptive memoir reproduced many times and of which P. de Nolhac said: "There is no document that makes us better understand what Boucher wanted to put in his compositions and which shows more clearly the process of his imagination at work."

According to the historians whose names we have just given, this is obviously the picture owned by the

Tours Museum. Appraised at 2,400 livres but not acquired by the *Bâtiments du Roi*, it is said to have been bought by the Count—and future Duke—of Choiseul or by his father-in-law, the financier Louis-Antoine Crozat, to be offered to his daughter Louise-Honorine on the occasion of her marriage with Louis XV's minister. It is then said to have been sent to Chanteloup, where its presence was attested to in 1794 by the inventories of revolutionary sequestrations.

The canvas in the Tours Museum (fig. 1) is signed and dated 1750, the very year of the Choiseul-Crozat marriage. Its measurements (1 m. 26 by 1 m. 55) correspond very nearly with the "4 feet high and 5 feet wide" of the memoir. In only three details does the composition differ from the description: the god does not support with one hand the shepherdess "who seems to be recovering from a swoon;" the little cupids weave wreaths instead of playing "with various pastoral attributes," and the small putto standing in front of the chariot, holds two torches instead of one.

"Several preparatory drawings were made for this composition," states Pierre de Nolhac, without, however, telling us, where to look for them. But at least one of these drawings is known, the one formerly in

the David-Weill Collection and now belonging to M. Georges Wildenstein (fig. 2) ⁴. It represents, in three crayons, the nymph holding an urn, in the foreground of the composition, with her friend's arms around her. In contemplating the budding form of the young model with the slim pointed foot, one might have the feeling of being in the presence of the too-famous Lucy O'Murphy who, in 1749, was starting the thirteenth year of her life, and could have been making her first steps in Boucher's studio.

Personally, I had the satisfaction not long ago, of identifying another sketch related to the Tours picture in a page from the Delestre Collection, recently revealed to the public in the exhibition of *French Drawing from Watteau to Prudhon*, at the Cailleux Galleries. This drawing (fig. 3), also in three crayons, was considered until now as a sketch by François Lemoyne for a lost picture representing Narcissus. But a confrontation with our picture immediately shows that it is Boucher's sketch for *Apollo Appearing to Issa*. The inclination of the torso and the head, the outspread arms, the loose hair around the laurel wreath can all be identified; the only difference is in the position of the right hand and the profile of the nose—aquiline in the drawing, and slightly tip-titled in the painting.

This small discovery leads to another one. The drawing of the Delestre Collection (unless there is another similar one) must be considered not only as a sketch for the Tours painting, but also as the model for a pretty facsimile print, in reverse, by Gilles Demarteau the elder, signed *F. Boucher del.* (let us forget all about Lemoyne!) and marked No. 579 (fig. 4). (Demarteau's etching in its turn was reproduced in the following century, in three tones, by the lithographer S. W. Thornley. Cab. Est. Db 28, VII. fol. 19^b.) In spite of the distressing tendency of the too-skilful engraver to prettify, feminize and

render it uninteresting, the graphic motif is obviously the same.

This Demarteau drawing is usually called the *Head of a Young Man*. However, when Maurice Fenaille reproduced it in his monograph of Boucher, he was inclined to identify it as a *Portrait of Louis XV*, which brings us to the problem of "disguised iconography" so dear to the XVIII Century, a problem to which our *Apollo and Issa* contributes some controversial material.

Pierre de Nolhac entertains no doubts in this respect: "In this elegant episode inspired by Ovid, the allusion to Madame de Pompadour is scarcely veiled, and the favorite certainly recognized herself in the shepherdess Issa whom Apollo, disguised as a shepherd, has come to make love to." Thus, the features of the god probably recalled those of Louis XV. In support of this assumption it seems helpful to point out from among the earlier works of Boucher, the allegorical frontispiece of the *Mémoires de l'Académie Royale de Chirurgie* (fig. 5) engraved in 1742 by Le Bas ⁶, in which the young king, wearing a laurel wreath, looks very much like the Apollo in the painting, although in reverse. Besides, we could certainly find other instances of the survival of the myth of the *Roi-Soleil* so dear to Louis XIV, in the hearts of his great-grand-son's flatterers, were it only the *Lever and Coucher du Soleil* of the Wallace Collection, London, painted by Boucher for Madame de Pompadour.

But there is yet another deep-rooted tradition in Tours, concerning *Apollo and Issa*, and doubtless going back to Chanteloup, according to which the god and the shepherdess represent the Duke and the Duchess of Choiseul. It seems at first incompatible with the historical record of the picture such as we have presented it, but it might tally with it at second thought.

It is quite possible that in delivering to Choiseul the picture he painted for

the King, Boucher agreed to make a few retouches so as to turn it into an allegory of marriage. It may be that the second torch was then put into the hand of the little cupid so that he would cease to symbolize the "break of day" and become the servator of Hymen. The features may also have been altered at that time in order to create a vague resemblance to the new patrons, as for instance, the tip-titled nose of Apollo, differing from his nose in the drawing, and recalling the irregular features of Louis XV's minister. As for the young Issa, her face, also not classical, bears as much resemblance to the portraits of the marquise de Pompadour as to those of the duchess of Choiseul. In short, a radiographic examination of the painting may possibly shed new light on the subject.

There is a replica, or an old copy of our *Apollo and Issa*, in the Dijon Museum. (This picture, which entered the Museum in 1916 with the Dard Collection, measures only 0 m. 97 by 1 m. 29. The chariot of the sun is missing.) But its traditional title is not one to simplify the question of who are the persons represented: it is called *Apollo Teaching Mme. Deshoulières!*

Boucher painted the two above-mentioned panels of the Wallace Collection in the year 1753. The triumphant beauty of "la Morphise," already mature at the age of sixteen, made for the Parc aux Cerfs, keeps reappearing there "like a haunting and delicious leitmotiv." As for the Sun-God, we believe that it has the slightly thickened forms of the pretty model in the Delestre drawing. And the swarm of cupids who enliven the two pictures is foreshadowed by the garland of *putti* of the Tours painting. The latter should, in our opinion, be considered as a brilliant prelude to the panels of the Wallace Collection, which mark the peak of François Boucher's artistic creation.

BORIS LOSSKY.

DE L'IMPORTANCE DE LA LITHOGRAPHIE EN COULEURS DU XIX^e SIÈCLE

Les lithographies en couleurs de Toulouse-Lautrec et de quelques autres artistes importants de la dernière décennie du XIX^e siècle sont connues et admirées ; mais il existe de bonnes lithographies en couleurs dues à leurs contemporains, dont on ne parle guère. Les débuts de cet art, depuis Senefelder jusqu'à l'apogée, vers l'époque de la mort de Lautrec, en 1901, n'ont pas été étudiés, non plus, suffisamment. En outre, presque rien n'a été fait pour poser des critères esthétiques et techniques permettant de juger de la qualité d'une lithographie en couleurs, au moins par comparaison, ou pour montrer les rapports entre cette technique et celle de la peinture.

Pour éviter toute confusion, il faut distinguer la lithographie en couleurs de la chromolithographie. Au point de vue étymologique et technique, elles sont identiques, mais le terme de

« chromolithographie » a, malheureusement, été appliqué aux médiocres copies de peintures, faites au moyen de ce procédé, couramment appelé « chromo ». (D'excellentes chromolithographies ont d'ailleurs été faites aussi au cours du XIX^e siècle.) Pour bien distinguer entre les deux, nous dirons donc qu'une *lithographie en couleurs* est une œuvre d'art originale et indépendante n'imitant ni une aquarelle ni une peinture, mais créant elle-même une image gravée ou imprimée rivale de ces dernières. C'est une image essentiellement conçue en couleurs, le noir y étant compris surtout comme l'une de celles-ci, et elle est dessinée sur la pierre. (Celle-ci est parfois remplacée par du papier-calque ou par du métal.) Une lithographie en couleurs doit « exprimer la personnalité de l'artiste »¹. Son impression doit être faite à la main, sans devoir l'être nécessairement par

l'artiste lui-même. Bien que des affiches et des illustrations de livres aient eu recours à cette technique, leur but est différent de celui de la lithographie en couleurs indépendante, tel que nous venons de le définir.

La technique de la lithographie en couleurs est la même que celle du blanc et noir, sauf qu'elle exige l'emploi d'une pierre différente pour chaque couleur. (Pour créer une lithographie en couleurs, on fait d'abord un croquis du sujet, indiquant la distribution des couleurs et pouvant guider pour l'ordre à suivre dans l'impression. Puis, on dessine le contour au crayon gras sur la première pierre qu'on appelle pierre-clé, et sur laquelle on marque les signes d'enregistrement. Ensuite, on prépare la pierre pour l'impression et on tire plusieurs épreuves à l'encre noire. Encore humides, celles-ci sont saupoudrées de craie rouge n'adhérant

qu'à l'encre, mais chimiquement inerte ; c'est un « tirage par report ». Pour chaque couleur fondamentale du croquis, un de ces tirages est placé sur une pierre et passé sous la presse qui reporte le contour sur la pierre sous forme de poudre, sans l'atteindre chimiquement, et qui reporte aussi les signes d'enregistrement. Ensuite, on dessine sur chaque pierre, au crayon noir lithographique, juste les parties devant être imprimées dans la couleur de cette pierre. Le croquis est d'habitude indispensable pour cette étape. Enfin, une fois les pierres préparées à la lithographie noire et blanche, chacune est passée à une encre d'une couleur différente pour l'impression²). Les couleurs de la lithographie, qui sont des encres imprimées sur papier, ne relèvent pas des mêmes critères que les couleurs à l'huile des peintures sur toile. Les effets recherchés sont différents. Dans la lithographie, les couleurs sont imprimées à plat ou avec très peu de modelé. Le modelé complet par la couleur n'existe qu'en peinture. C'est le caractère des *textures* de la lithographie en couleurs qui la distingue de la peinture, et en fait des autres estampes en couleurs ; en définitive, c'est surtout la qualité lumineuse due au grain de la pierre, qui est d'une importance primordiale pour la lithographie en couleurs. On obtient toute une série de textures différentes en lithographie, ce qui augmente souvent la qualité lumineuse inhérente à cette technique (fig. 1). Le pointillage, le grattage, le raclage, la striation au moyen d'une aiguille, d'un couteau ou d'un genre de tournevis permettent d'obtenir les lignes blanches ou les tons. Les lignes ou les surfaces solides sont obtenues à la plume ou au pinceau avec de l'encre lithographique (touche). D'autres textures sont obtenues en appliquant l'encre lithographique à l'éponge et l'encre à frotter pour les tons, ou en giclant avec une brosse à dents, crachis. Le lithographe idéal protège cependant toujours son expression plastique contre le despotisme technique. Il doit éviter l'emploi de trop de couleurs ou de trop de mélanges, par quoi une planche risque de ressembler à une mauvaise imitation d'une peinture. (Mellerio représente la source la plus importante pour la lithographie en couleurs française et son esthétique ; ses jugements sur les maîtres contemporains de cet art, tiennent toujours, à quelques rares exceptions près³.) La composition formée par les couleurs joue un rôle important dans

la lithographie en couleurs et, employée avec finesse, produit de beaux effets. Les couleurs peuvent être soit juxtaposées soit superposées, ou les deux. Le papier que l'impression ne touche pas joue aussi parfois un rôle important dans la composition. Au lieu du papier blanc, on emploie quelquefois du papier de couleur. Les couleurs et les textures peuvent être employées de bien des manières différentes en lithographie, et elles sont les facteurs esthétiques fondamentaux pour l'élaboration des qualités particulières de la lithographie en couleurs. (En analysant une lithographie en couleurs, il faut se rappeler aussi qu'il est quelquefois préférable de la regarder de loin, surtout lorsqu'elle est grande et que ses couleurs sont vives.) Un exemple splendide de ce qu'est une belle lithographie en couleurs est le *Coin de rue vue d'en haut*, par Bonnard (fig. 9). Ses couleurs superposées sont aussi lumineuses qu'harmonieuses, et les blancs du papier participent au jeu des valeurs du blanc et noir. (Il ne faut pas oublier qu'une reproduction en noir trahit une lithographie en couleurs encore plus qu'une peinture.)

L'époque 1900 vit brusquement, dans le domaine de la lithographie en couleurs, surtout en France, une vive et fructueuse animation qui a valu à la postérité une série de planches d'une qualité inconnue dans cette technique. Beaucoup d'entre elles faisaient partie de séries : *Quelques aspects de la vie de Paris* (1895), par Bonnard, dont l'estampe sus-mentionnée fait partie, *Elles* (1896), par Toulouse-Lautrec, *Amour* (1898), par Denis, *Paysages et Intérieurs* (1899), par Vuillard, et plusieurs *Marines* de Signac. A quoi était due cette « renaissance » d'une technique, décrite dès 1818 par Aloys Senefelder, inventeur de la lithographie ? D'abord, à la reprise, vers 1890, en France (centre principal de la lithographie en couleurs), de la lithographie en noir. Plus important encore était en ce sens l'intérêt suscité par la découverte des estampes japonaises et par la nouvelle conception de la couleur due aux Impressionnistes. Le nouveau style d'affiches en couleurs créé par Jules Chéret donna aussi une forte impulsion à cet art. On se demande pourquoi les lithographes s'étaient si peu intéressés à la couleur au début du siècle. C'est qu'on note une tendance analogue en peinture ; Géricault, et même Delacroix (malgré l'importance de ses théories sur la couleur) n'étaient pas aussi

préoccupés de la couleur que leurs successeurs. Ainsi, dans ses lithographies, Géricault n'employait une deuxième pierre que rarement, pour un ton uni, et Delacroix n'employait pas de couleurs du tout. (La chromolithographie avait bien pris en France dès le milieu du siècle, mais la plupart des artistes ne se montraient pas enclins à adopter un procédé commercial. Ce fut même la commercialisation de la lithographie en noir qui, depuis 1870 jusqu'à sa renaissance, en a détourné les artistes-peintres, à quelques exceptions près^{3A}.) Ni Dauterive, ni Millet, ni Courbet n'étaient des coloristes, et l'on ne saurait donc s'attendre à des estampes en couleurs auprès d'eux. Il est curieux que les impressionnistes se sont très peu intéressés à la lithographie en couleurs, en partie peut-être parce qu'ils ne comprenaient pas qu'ils devraient réduire de beaucoup leurs coups de pinceau pour pouvoir adapter leur méthode à la pierre, comme Bonnard et K.-X. Roussel allaient le faire. Chéret a donc joué un rôle important, les couleurs et la matière brillante de ses affiches ayant attiré l'attention des artistes sur la chromolithographie.

Avant d'étudier l'influence de Chéret sur Toulouse-Lautrec, il semble intéressant d'analyser brièvement le développement de la lithographie en couleurs à ses débuts, afin de mieux dégager la grande apogée que la dernière décennie du XIX^e siècle a réservé à cet art. Les premiers lithographes ont appliqué la méthode de la gravure sur bois en clair-obscur. Ainsi, Jean-Baptiste Isabey ne s'est servi que de deux pierres pour *la Dame voilée et les petits enfants* (Hétiard 20), datée de 1818 et imprimée par Engelmann. Le sujet tout entier est traité en noir, et une teinte brune fut ajoutée par la deuxième pierre une fois ses rehauts clairs effacés. Le *Polichinelle* de Manet, de 1876 (fig. 3), a eu l'honneur d'être considéré comme la première véritable lithographie en couleurs. Elle était faite d'après une aquarelle, mais avec de légères modifications dans la pose. Sept pierres, avec très peu de superposition de couleurs, ont servi à son exécution, les rehauts de lumière étant donnés sur la pierre même. L'effet général en est celui d'un dessin teinté. Il en existe un tirage en noir et blanc que Manet a teinté à l'aquarelle, et il se peut que les autres pierres aient été préparées par l'imprimeur d'après cette planche⁴. On devrait accorder une place de choix à un paysage iné-

dit d'Auguste Bouquet et d'Emile Lessore, au Metropolitan Museum of Art de New-York (fig. 2). Cette intéressante lithographie en couleurs porte l'inscription suivante : « *Ep. [reuve] lithographique exécutée par MM. A. Bouquet et E. Lessore, peintres, et imprimée par M. Lihard, impr. lithographe, ce 3 septembre 1837* », avec les trois signatures en bas. (Cette inscription semble être de Lessore.) Quelqu'un a inscrit au dos : « pièce unique » et « essai curieux en lithographie en couleurs ». (Je remercie Miss Alice Newlin, du Cabinet des Estampes du Metropolitan Museum, d'avoir bien voulu me signaler cette estampe; une inscription analogue, « fait à la lithographie de Munich le 15 octobre 1809, Denon », se trouve sur une lithographie due au Baron Denon⁵.) Il se peut que l'estampe du Metropolitan soit une pièce unique; on n'en trouve point d'exemplaire à la Bibliothèque Nationale, ou au British Museum, ni aucune mention dans la littérature spécialisée. (M. Jean Adhémar qui fait bien allusion au *Moulin à Barcelonnette*, « peint et chromolithographié par R. Hubert », chez Engelmann, en 1838, ne la connaît pas, non plus⁶.)

Emile Aubert Lessore, peintre de sujets et de paysages orientaux exécutés surtout à l'aquarelle, fut l'un des auteurs de lithographies en clair-obscur et de chromolithographies faites d'après des dessins d'autres artistes pour le *Voyage en Orient*, édité par Léon de Laborde entre 1837 et 1839. Auguste Bouquet, peintre-lithographe également, a travaillé à Paris surtout. En 1837, il s'associa à deux autres artistes, sous le nom Frères Faber, pour faire de la « lithographie en couleurs », notamment en vue de la publication de l'album du *Musée d'Alger*. On ne sait malheureusement pas quel fut l'apport précis de Bouquet à cette entreprise. Nous savons toutefois qu'Engelmann avait reçu son brevet de chromolithographie le 15 janvier 1837 et que Lihard était un imprimeur parisien⁷. On est donc en droit de supposer qu'ils ont appris l'art de la lithographie en couleurs soit, ensemble, chez Engelmann, soit, chacun de son côté, ce procédé étant alors déjà connu tant en Allemagne qu'en Angleterre⁸. Le paysage du Metropolitan Museum est une impression en quatre couleurs (brune, bleue, jaune et rouge), avec les tons juxtaposés et superposés en cours d'impression. Les surfaces colorées plates, imitant la peinture, propres à la chro-

molithographie, ont fait place ici aux textures granulées qu'une bonne lithographie exige. Il est vrai que le coloris est un peu terreux et la gamme générale un peu fausse. Bien que le style rappelle l'aquarelle, on voit clairement que c'est une lithographie originale qui était le but principal poursuivi. Si c'eût été une copie lithographiée d'un tableau d'un artiste par un autre, cela aurait été sans faute indiqué comme il était habituel de le faire tant en lithographie qu'en gravure. On semble tout justifié de considérer le paysage de 1837 du Metropolitan comme la lithographie en couleurs la plus ancienne que l'on connaisse. Mais ni cette estampe, ni le *Polichinelle* de Manet, ne semblent avoir exercé une influence directe sur la lithographie en couleurs ultérieure.

Parmi les premiers lithographes en couleurs figure encore John Lewis Brown, un français d'origine écossaise qui a peint des sujets militaires ou des scènes de courses, et a fait plusieurs lithographies en couleurs entre 1885 et 1890. Bien qu'armé d'une plus grande connaissance technique de ce procédé, que ses prédécesseurs, ses estampes ont encore trop l'air d'être des lavis, comme l'*Amazonne*, de 1890 (fig. 4), dessinée au bistre foncé à tons brun-rouge et brun-clair, la plupart des couleurs étant plates, avec peu de superpositions. Cependant, l'art de Brown représente un pas de plus entre la simple lithographie en noir et la lithographie en couleurs pleinement épanouie de Lautrec. Henri Rivière a subi, dans ses lithographies en couleurs, l'influence du style des gravures sur bois japonaises, mais point celle de Chéret. On le voit nettement dans la *Vague* de « l'Estampe originale » (1893), qui, dessinée surtout à l'encre lithographique, ressemble, à s'y tromper, à une gravure sur bois, et n'a guère de valeur artistique. Charles-Marie Dulac témoigne d'une plus grande originalité dans cet art. Ses premières lithographies en couleurs, *Suite de paysages*, datent de 1892 et 1893; deux d'entre elles furent légèrement modifiées et publiées dans « l'Estampe originale » en 1893 et 1894. Sa série la plus importante est le *Cantique des créatures* publié en 1896. Il se contente, en général, de deux ou trois pierres et emploie des moyens simples pour exprimer les profondes « émotions fugitives que les différents aspects de la nature font naître ». Aussi modeste que soit l'apport de Dulac, la qualité particu-

lière de son mysticisme et de sa technique représente néanmoins une certaine étape sur le chemin de la renaissance de la lithographie en couleurs. Alexandre Lunois avait beaucoup plus de virtuosité technique que Dulac et un point de vue tout différent. L'art de ses débuts montre la médiocrité qui caractérise la lithographie en couleurs dont le but est de copier des tableaux de maîtres; plus tard, il adopte cette technique pour sa valeur intrinsèque. Ainsi, dans la *Fera* (fig. 5), les couleurs les plus claires sont d'une qualité particulière bien que certaines surfaces soient trop foncées, ou aient l'air d'aquarelles. (La brosse à la touche était d'un emploi plus fréquent que le crayon.) Le jaune, le bleu, le vert clair, le brun et le rouge sont si bien combinés qu'on a de la peine à les distinguer.

L'art de Jules Chéret est d'une plus grande importance pour le développement ultérieur de la lithographie en couleurs. Dès 1889, son style était pleinement développé. Il se servait de quatre ou de cinq couleurs, du pinceau pour les surfaces plates en contraste avec les parties traitées au crayon, et du giclage (crachis), le tout d'une grande habileté dans le mélange des couleurs⁹. La *Valse des brunes et des blondes* (fig. 6) offre un exemple de sa manière de répartir ces textures, que Toulouse-Lautrec allait employer quelques années plus tard. Chéret a révolutionné l'art de l'affiche tout en apportant une nouvelle conception de la lithographie en couleurs, dont les peintres français allaient se saisir pour l'exploiter à leurs propres fins. L'influence du nouvel art de l'affiche et de l'estampe japonaise se voit clairement dans les premières lithographies en couleurs de Lautrec. La *Goulue et sa sœur* (Delteil 11), exécutée en 1892, présente les grandes surfaces de couleurs plates et les lignes accentuées des estampes japonaises¹⁰. Cette influence est moins nette dans l'*Anglais* (Delteil 12) (fig. 7), de la même année. En 1896, Lautrec avait déjà mis à profit l'influence du Japon et de Chéret, et avait perfectionné son style, ce dont la série *Elles* représente le témoignage. Une des plus belles de ces estampes est la *Clownesse assise* (Delteil 180), tirée en quatre couleurs et avec d'excellentes textures obtenues au crachis et au crayon. La qualité des estampes de cette série est inégale. La distribution des couleurs de la *Femme au lit* (Delteil 187) n'est pas bonne et leur force trop grande. Ces inégalités

n'affectent pas la beauté de l'ensemble de cette série, qui mérite tous les éloges qu'elle a suscités. En 1897, Lautrec fit plusieurs autres lithographies en couleurs qui, d'après le critérium ci-dessus, sont impeccables. Telles sont la *Partie de campagne* (Delteil 219), la *Grande Loge* (Delteil 204) et la *Danse au Moulin-Rouge* (Delteil 208). Ce sont des exemples de la maturité de son style, où il a combiné le travail du giclage, au crayon et au pinceau pour obtenir des textures, des formes à trois dimensions et des surfaces de couleurs plates, suivant les besoins de sa composition. Les lithographies en couleurs de Lautrec « ... se distinguent par une symphonie de couleurs raffinée, unie à son incomparable dessin »¹¹.

Les lithographies en couleurs de Toulouse-Lautrec sont étonnamment proches de ses peintures sans toutefois sacrifier à celles-ci leur indépendance. (Je remercie le Dr Dimitris T. Tselos de m'avoir suggéré l'étude comparée des lithographies en couleurs et des peintures de Lautrec, ainsi que de ses autres conseils; je dois beaucoup aussi au Dr Martin Weinberger¹².) Dans bien des cas, Lautrec a traité le même sujet dans les deux techniques. *L'Anglais au Moulin-Rouge*, 1892 (fig. 8), actuellement au Metropolitan Museum à titre de prêt, peint à l'huile et à la térébenthine sur carton, dont les dimensions sont presque le double de celles de la lithographie, est d'une exécution toute différente. Dans la peinture, les vêtements de l'homme, son visage et son chapeau, sont modelés à coups de pinceau longs et étroits. Dans la lithographie, le même sujet, *L'Anglais* (Delteil 12), également de 1892, les mêmes parties sont traitées au moyen de grandes surfaces de couleurs plates, cernées par les lignes de contour habituelles. On note la même différence pour la femme du premier plan ainsi que pour le coloris. Dans la peinture, le veston de l'homme est peint dans des bleus et des verts foncés, tandis que dans l'estampe il est d'un violet cerné de bleu. Il existe des études préliminaires ou des peintures indépendantes pour la plupart des planches de la série *Elles* et des répliques lithographiées de plusieurs autres peintures. (*La grande Loge*, la *Clownesse Cha-U-Kao*, et les *Valseuses*. Les études pour *Elles* sont classées en détail dans notre thèse de M.A. soumise à l'Institute of Fine Arts de New-York et d'où la matière de cet article a été tirée. Delteil et

Joyant sont d'une valeur inappréciable pour cette étude, mais ils ont omis plusieurs cas de liaison entre des peintures et des lithographies en couleurs : la *Clownesse au Moulin-Rouge*, Delteil 205, et la *Clownesse Cha-U-Kao*, 1895¹³.) Ces exemples prouvent indubitablement que Toulouse-Lautrec considérait la lithographie en couleurs comme un art à effets entièrement distincts de ceux de la peinture.

Les affiches de l'époque sont aussi des lithographies, mais elles n'appartiennent pas au champ de notre article actuel. Cependant, la découverte, en cours de recherches, de certains renseignements, pourrait aider l'auteur d'un nouveau catalogue des affiches de Lautrec. *Au Concert* (Delteil 365) fut dessiné par lui sur des plaques de zinc (plus faciles à expédier par mer que les lourdes pierres lithographiques), appartenant aujourd'hui à l'Institut d'Art de Chicago, de même qu'une sorte d'épreuve d'essai, suivant M. Schniewind qui croit que quelques premiers états ont dû avoir été tirés à Paris. Cependant, une épreuve^{13A} enregistrée au Bureau du Copyright, le 23 sept. 1896, prouve que cette affiche fut enregistrée sous le titre *Aux Ambassadeurs* et fut imprimée par la Currier Lithograph Co., de Buffalo, N. Y. Commandée par Ault et Wiborg, de Cleveland^{13B}, cette affiche est la seule œuvre de Lautrec ayant été imprimée aux États-Unis^{13C}.

Pierre Bonnard est l'un des meilleurs lithographes en couleurs du XIX^e siècle. Comme Lautrec, il a d'abord subi l'influence des estampes japonaises, mais contrairement à celui-ci, il fut surtout influencé par les impressionnistes. Cette tendance se manifeste dans sa splendide série déjà citée de *Quelques Aspects de la vie de Paris*, où la *Rue vue d'en haut* et le *Boulevard* sont parmi les meilleures. Cette qualité supérieure ne se maintient pas à travers toute cette série; *Au Théâtre* et une ou deux autres planches sont d'un niveau inférieur. Mais, dans ses meilleures lithographies, Bonnard est très proche de Lautrec. On en trouve la preuve dans une estampe telle que le *Coin de rue vue d'en haut* (fig. 9), tirée en brun, en vert clair et foncé, en bleu et en jaune. Les couleurs sont employées avec parcimonie mais avec le plus grand effet possible. Au premier plan, l'espacement des lignes de plusieurs couleurs superposées laisse percer de petites taches de papier

blanc, ce qui donne de la luminosité à l'ensemble. C'est là une adaptation du principe impressionniste de la fragmentation des couleurs. Les lignes de couleur, distribuées avec goût, sont comme des fils d'une trame finement tissée. De plus grands morceaux du papier ont été laissés en blanc dans la partie supérieure de l'estampe, et c'est leur union avec les couleurs, d'une note pas trop soutenue, qui produit de nouveau une telle luminosité. Bonnard est encore un artiste à avoir employé la lithographie en couleurs indépendamment, ce qu'on peut démontrer, bien qu'il ait rarement employé le même sujet en peinture et en lithographie¹⁴.

Edouard Vuillard fut aussi un excellent lithographe en couleurs. Ses premières œuvres indiquent la même influence de Chéret et des Japonais dans l'emploi de grandes surfaces plates obtenues au pinceau. *Paysages et Intérieurs* (Roger-Marx 31-43) publiés par Vollard, dans leurs couleurs vives et leur beauté technique, résument ses qualités essentielles. Un des meilleurs exemples est celui de la *Pâtisserie* (Roger-Marx 41) (fig. 10). Les couleurs en sont; le gris clair et foncé, le rose, le vert, le rouge, le jaune et le bleu, posés largement au pinceau et, en partie, au crayon. Il y a peu de superposition de couleurs, et celles-ci sont limitées à deux ou trois. Les surfaces plates d'une valeur sont fragmentées en partie, par la superposition d'une autre couleur ou par l'effacement des rehauts. Les formes sont simplifiées et adaptées à un ensemble bien tenu. Au point de vue technique et artistique, cette estampe a de l'individualité. Une étude comparée des lithographies en couleurs et des peintures de Vuillard ne révèle qu'un seul cas où le même sujet a été traité dans les deux techniques¹⁵.

Au premier rang des lithographes en couleurs on trouve aussi Maurice Denis. Sa série la plus importante est celle d'*Amour*, éditée par Vollard. Les couleurs en sont douces, voilées et harmonieuses et expriment bien la mystique de Denis; le style en diffère de celui de Dulac. Une des plus belles pièces en est le *Chevalier n'est pas mort à la croisade*, en rose, gris et orange. L'artiste s'y est servi du crayon, du pinceau, de l'encre à froter et du papier blanc jouant le rôle d'une couleur de plus. Le mysticisme et le sens de la composition de Denis se montrent à leur mieux dans cette rare estampe. De nouveau, on doit noter la qualité inférieure de plusieurs

estampes de cette série, mais, dans l'ensemble, on la considère comme un des fruits le plus exquis de la théorie symboliste¹⁶.

Paul Signac est le cinquième des meilleurs lithographes en couleurs ayant pris part à cette renaissance. Son style et sa technique sont entièrement différents de ceux des autres artistes. Le meilleur exemple de sa méthode est fourni par une estampe comme le *Port de Saint-Tropez* (Johnson 188) (fig. 11). Les six couleurs (deux tons de rose, du jaune, du bleu, du vert, du gris) semblent avoir été posées au pinceau et au crayon. Les taches de couleur sont superposées dans certaines parties, telles que les reflets; et ailleurs, elles sont juxtaposées, comme sur la voile. La distribution de taches de couleur séparées par de minuscules morceaux du papier, offre un exemple de la théorie néo-impressionniste, et le mélange de deux ou trois taches de couleur superposées, est parfait. Il y a une différence importante entre la méthode technique de la lithographie et celle de la peinture¹⁷. En peinture, les taches de couleur sont séparées par des bouts de toile. Les lithographes font le même usage du papier, mais ils *superposent* les couleurs, ce qui ajoute à l'estampe de la richesse et de la vitalité pleine de subtilité et ce qui ne peut être réussi à ce point que par la couleur imprimée.

Edvard Munch a exécuté une douzaine de lithographies en couleurs à peine, mais sa *Krankes Mädchen* (Schiefler 59) et son *Angstgefühl* (Schiefler 61), toutes deux de 1896, témoignent d'un emploi aussi original de cette technique que la conception même de l'artiste l'était.

Gauguin aurait exécuté une tête de jeune Bretonne qu'un lithographe anglais a proclamée comme « le modèle de ce qu'une lithographie en couleurs devrait être »; il semble que ce soit là un tirage unique dont on ignore le lieu de conservation actuel¹⁸.

Les pièces décrites ci-dessus représentent un échantillonnage du travail le meilleur produit pendant la renaissance de la lithographie en couleurs, et elles sont très recherchées aujourd'hui par les connaisseurs. D'autres artistes encore firent des lithographies, mais sans atteindre un niveau aussi élevé. Parmi eux, on note Odilon Redon, Jean-Louis Forain, Eugène Carrière et Henri-Edmond Cross.

Digne d'être signalée à titre de lithographie en couleurs plutôt mé-

diocre créée par un grand peintre est la *Charrue* (Delteil 194), par Camille Pissarro. Elle a l'air d'un dessin grossier au crayon de couleur, et le trop grand nombre des couleurs qui y sont superposées témoigne d'un manque de compréhension de ce procédé. Au moins est-ce là un échec honnête, alors qu'on est souvent induit en erreur par des épreuves signées de lithographies en couleurs prétendant être originales mais qui ne sont que des copies dues à un imprimeur lithographe. D'ailleurs, ce n'est pas ainsi qu'on obtient les meilleurs résultats. On trouve dans cette catégorie les *Bords de rivière (ou les Oies)* (Delteil 61), par Alfred Sisley, pièce copiée fort habilement par l'imprimeur Clot d'après un pastel du maître¹⁹. Les textures et la couleur sont dépourvues de l'éclat et de la clarté d'une véritable lithographie en couleurs. Ce n'est là qu'une chromolithographie qui devrait être indiquée comme telle dans les catalogues et les expositions. Une collaboration du même ordre fut établie entre Clot et Paul Cézanne pour les *Baigneurs* (Venturi 1156), la petite planche basée sur une peinture antérieure. On croit, en général, que Cézanne fit, sur du papier calque, un dessin en noir et blanc que Clot a reporté sur la pierre, et dont Cézanne aurait coloré une épreuve. (Il existe, en effet, une épreuve colorée de cet ordre.) Clot s'en serait servi pour préparer d'autres pierres. La texture de cette lithographie en couleurs imite, en maints endroits, l'aquarelle à la manière d'un imprimeur professionnel, et il est hors de doute que la pierre noire seule soit de la main de Cézanne. (Clot est censé avoir affirmé que Cézanne « fit le dessin même sur pierre pour les *Petits Baigneurs*. Si cela devrait signifier que Cézanne aurait préparé toutes les pierres, on ne saurait l'admettre. En dehors du témoignage chromolithographique lui-même, il y a encore ceux de Mellerio et de L. Delteil²⁰.) Les *Baigneurs* (Venturi 1157) (fig. 12), la grande planche, est aussi un fac-similé d'une impression colorée à la main par Cézanne et tirée d'une peinture. (Au moins, Cézanne ne faisait-il pas simplement copier les peintures par Clot.) Ces estampes se situent quelque part à mi-chemin entre la chromolithographie et la lithographie originale, et ont ainsi l'intérêt d'indiquer l'importance de la couleur dans l'art de Cézanne.

Clot a collaboré de la même façon avec Auguste Renoir. Pour le *Cha-*

beau épinglé (Delteil 30) (fig. 13) et pour ses trois autres lithographies en couleurs, Renoir a procuré à Clot une épreuve colorée d'après laquelle l'imprimeur prépara ses pierres. Parfois, il fit le dessin en blanc et noir sur du papier à décalquer et non sur la pierre, trouvant difficile de préparer les pierres aux couleurs lui-même. Glaser assure qu'une fois, n'étant pas satisfait de la pierre-maitresse en blanc et noir, l'imprimeur la redessina lui-même. (Le catalogue de Delteil autorise à supposer que les lithographies en couleurs étaient entièrement de la main de Renoir, mais cette erreur est corrigée dans son *Manuel* paru plus tard, vers 1925²¹.)

Delteil considère cinq lithographies en couleurs d'un total de 20 pièces comme ayant été faites par Auguste Rodin pour le *Jardin des Supplées* par Octave Mirbeau, édité en 1902 par Vollard. D'après Delteil, les autres étaient des chromolithographies de Clot d'après des dessins de Rodin. Au point de vue technique, toutes les estampes de cette série sont identiques. Les contours sont noirs avec des parties traitées au sépia en une ou deux teintes. La texture des tons plus clairs ressemble beaucoup à celle des lithographies de Cézanne-Clot. Elle est du genre qu'on rencontre plutôt chez un imprimeur professionnel hautement qualifié que chez un peintre de peu d'expérience dans cet art. (U. Johnson pense plutôt qu'il s'agit de fac-similés par Clot. Wheeler s'y rallie, en les déclarant être des reproductions de dessins²².) Le nu féminin dans le deuxième album de Vollard, les *Peintres-Graveurs*, 1897, est sans aucun doute un fac-similé par Clot, et comme tel c'est une excellente lithographie en couleurs²³. Une étude comparée de toutes ces planches de Rodin, de Renoir et de Cézanne, imprimées par Clot, est révélatrice; bien qu'elles ne soient pas tout à fait pareilles, puisqu'elles imitent des techniques différentes, elles trahissent le métier d'un artisan unique, une espèce de vernis commun, aussi bien que des ressemblances de textures.

La renaissance de la lithographie en couleurs ne fut pas de longue durée en France. Les deux volumes de Vollard ne se vendirent pas bien et un troisième, prévu pour 1898, ne fut jamais publié. On ne connaît pas les raisons de ce brusque fac-similé ajouté à certains des albums, ou au niveau inférieur d'autres publications comme l'*Estampe moderne*, parue entre 1897

et 1899. Le nouveau procédé à trois (ou à quatre) couleurs, qui, à partir de 1900, se mit à rivaliser avec la chromolithographie, fut une des raisons importantes de ce déclin. Ces reproductions moins chères attirèrent un public plus nombreux que les lithographies en couleurs originales. En tout cas, le dernier des albums d'amateurs français comprenant des lithographies en couleurs fut publié en 1899, par Julius Meier-Graefe sous le titre *Germinal, album de XX estampes originales*. La tâche splendide réalisée par les lithographes en couleurs français ne saurait être appréciée pleinement qu'en rapport avec les résultats atteints dans le reste de l'Europe. Une étude objective de cet ordre reste à faire, ce qui se comprend aisément; après la France, c'est en Allemagne qu'on trouve la plus grande activité dans ce domaine. Bien que la lithographie ait été une invention allemande, l'élan vers une pratique originale de cet art ne fut apporté en Allemagne qu'à la suite de la renaissance française, et il y revêt une forme différente et sans se laisser centraliser dans une seule ville, comme à Paris. Otto Greiner était le plus important des lithographes de Dresde. Il fut d'abord sous l'influence d'Adolf von Menzel, qui employa une pierre de ton dans plusieurs de ses lithographies en couleurs, et subit ensuite l'influence de Max Klinger. Sa méthode était d'employer la couleur comme une teinte plate avec un contour à la plume, comme dans le *Golgotha*, publié dans "Pan" (1896). Karlsruhe, avec son *Künstlerbund* était le centre le plus important de la lithographie en couleurs allemande vers la fin du XIX^e siècle, sous l'impulsion de Hans Thoma. Ce dernier était intéressé uniquement par le moyen de reproduction commode que ce procédé offrait pour permettre à un sujet donné d'atteindre un public plus nombreux; il n'essaya donc pas de rivaliser avec les expériences techniques des peintres-lithographes parisiens de l'époque.

Thoma fit aussi une lithographie en couleurs pour "Pan" (1896) intitulée *Landschaft* (paysage). Elle se sert de la plume et du crayon avec des surfaces colorées plates; les nuages et les montagnes révèlent une compréhension des textures lithographiques, et la superposition des couleurs est bonne, mais l'effet général est celui d'un dessin aquarellé exécuté à la lithographie, avec très peu de papier laissé en blanc. (Des plaques d'alumi-

nium ont remplacé les pierres.) Une des plus belles pièces de Thoma est le *Taunuslandschaft* (paysage du Taunus) (Beringer 113) (fig. 14), datée 1900. Sa technique rappelle le clair-obscur, le contour étant noir, avec des surfaces plates, jaunes et grises, légèrement gratées dans les rehauts. On dirait que c'est la reproduction d'un dessin teinté, ce qui était la manière que Thoma poursuivait. Malgré ces insuffisances, c'est une estampe assez plaisante et qui a l'avantage de ne pas être la copie d'une autre œuvre d'art. Le sujet de la *Prairie* (1876) ressemble beaucoup à celui de l'estampe, mais avec des détails différents, l'artiste ayant dû s'adapter au procédé Thoma a été loué comme étant un des meilleurs lithographes en couleurs allemands ce qui, dans les proportions des ambitions allemandes, se justifie pleinement.

Hans von Volkmann était aussi un membre du *Karlsruhe Künstlerbund*. Ce peintre de paysages lyriques était quelque peu influencé par Thoma; comme ce dernier, von Volkmann a cherché à rendre un sentiment intime de la nature. Ses meilleures lithographies sont des paysages où il réduit les couleurs et les formes de la nature à un simple schéma. *Abend* (*Soir*) (1897) offre un exemple caractéristique de sa technique. C'est un dessin au sépia en brun, imprimé sur du papier chamois. Il indique aussi la préférence de von Volkmann pour les scènes nocturnes, qui sont parmi de ses meilleures lithographies en couleurs, ressemblant à des dessins à la plume légèrement rehaussés de couleur.

Gustav Kampmann était aussi parmi les membres les plus importants du *Künstlerbund*. Il a également fait des lithographies en couleurs pour "Pan" (IV). L'une d'elles, *Ballwolken*, dessinée au crayon noir et imprimée sur du papier teinté, en a acquis l'apparence d'un fusain plutôt que d'une lithographie en couleurs. (La plupart des lithographies en couleurs tant allemandes que françaises, faites pour "Pan", sont médiocres.) Toutefois, Kampmann nous a tout de même laissé une lithographie en couleurs qui est parmi les meilleurs d'Allemagne. C'est le *Herbstabend* (*Soir d'automne*), 1900 (fig. 15), en noir, rouge, bleu, brun et mauve, au crayon, à la plume et au pinceau. Un groupe de grands arbres, se détachant sur le ciel au-delà d'un premier plan de champs, forme une composition simple. A travers les arbres

perce un coucher de soleil et, comme dans ses peintures, une note mélancolique est obtenue par cette distribution de grandes surfaces colorées, d'un modelage réduit. Ici, il n'y a de rapport avec aucune autre technique. Le sujet est conçu en fonction de la lithographie en couleurs d'où d'intéressantes textures dans le ciel dues au giclage des couleurs sur coloris plat. (On ne peut faire qu'une seule légère critique: la masse noire des arbres n'est pas suffisamment aérée.) Pour définir son style, Kampmann n'a pas une attitude réaliste devant la nature; dans ses lithographies en couleurs comme dans ses peintures, il y a la même simplification, et la nature lui sert de fond pour l'expression en couleurs où il est influencé dans une certaine mesure par le brillant du pinceau de Böcklin²⁴.

Les buts des autres membres du *Karlsruhe Künstlerbund* rappellent ceux de von Volkmann et de Kampmann. Ils dépassaient rarement la formule d'un paysage printannier, teinté d'une ou de deux planches de couleur, mais exprimant ainsi une conception lyrique de la nature. Carlos Grethe, qui a fait partie de ce groupe jusqu'à son départ pour Stuttgart, en 1899, est une exception. Son style et la qualité de ses lithographies en couleurs le placent à part. Ses bateaux sur la mer — un mélange décoratif de tons doux — échappent à tout rapport avec la reproduction d'aquarelle ou de peinture à l'huile²⁵. A Berlin, Käthe Kollwitz a fait quelques lithographies en couleurs restées presque inconnues²⁶. Ce sont plutôt des essais, qui ne semblent pas exploiter le procédé à fond. Ainsi, *Alte Frau am Fenster* (*la Vieille femme à la fenêtre*), 1901 (Sivers 52), est une impression à deux et à trois couleurs. Dans certains cas, une pierre de ton a été ajoutée au blanc et noir et, dans d'autres, on a varié l'édition en employant des couleurs différentes. Max Liebermann s'essaya aussi à la lithographie²⁷. *Lesendes Mädchen* (*Jeune fille qui lit*) (Schiefler 41) fut d'abord imprimée en blanc et noir; dans le deuxième état, trois pierres de tons furent ajoutées. Beaucoup d'autres artistes allemands ont fait de la lithographie en couleurs, sans beaucoup de talent ou de technique, même chez les meilleurs. Une définition de la lithographie allemande donnée par un critique qui ne manque pas d'orgueil, déclare que, dans son pays, la lithographie s'est libérée du style tapageux de l'affiche française²⁸. Sans nier les mérites de la

lithographie en couleurs allemande, et tout en reconnaissant qu'il y a eu, en France, bien des œuvres médiocres, oubliées aujourd'hui, il faut reconnaître que les Allemands étaient bien en retard sur les lithographes français les plus distingués.

Le reste de l'Europe nous offre fort peu en comparaison de la France et de l'Allemagne. La renaissance s'étendit à l'Autriche, où la chromolithographie avait déjà jeté ses assises. L'Autrichien le plus important était Emil Orlik, qui s'est fait connaître davantage par ses eaux-fortes et ses bois, tout en sachant manier la lithographie en couleurs. *Sonntagsmorgen in Brotzen* (*Matinée de dimanche à Brotzen*), 1902, est un bon exemple de ses connaissances techniques, bien que ressemblant par trop à une illustration. Les textures des murs font emploi du giclage, une invention française, et la superposition des couleurs sur le portail procure d'autres tons. Quelques lithographes en couleurs d'une valeur moyenne ont travaillé en Hongrie et en Pologne²⁹. En Suède, en Hollande et en Belgique, il y eut très peu d'activité dans ce domaine, et l'Extrême-Orient n'en a connu aucune. En Angleterre, deux artistes ont exécuté des œuvres de quelque importance. L'un était Thomas Shotter Boys dont *l'Architecture pittoresque à Paris, à Gand, à Anvers, à Rouen [etc.] dessinée d'après nature [et] sur pierre* (Tooley 72), imprimée par Charles Hullmandel, parut à Londres, en 1839. En tant qu'album de vues lithographiées il est d'une qualité incomparable. Une des planches, *l'Abbaye de Cluny*³⁰, a été proclamée comme un des triomphes de la lithographie en couleurs. Une autre série par Boys, *London as it is* (*Londres tel qu'il est*), publiée en 1842, a été décrite par certains auteurs comme étant imprimée en couleurs et par d'autres comme ayant été colorée à la main. Cette confusion est due au fait que cette série a d'abord été imprimée en deux tons — du noir avec du gris ou de l'écrû ; les trous de l'enregistrement y sont visibles, comme dans l'exemplaire du Cincinnati Art Museum. Dans d'autres épreuves, des couleurs plus vives ont été posées sur des tons neutres imprimés, comme dans les aquatintes actuelles.

L'autre artiste d'Angleterre qui a

fait des lithographies en couleurs d'une qualité rare est James A. McNeill Whistler qui a participé à la renaissance modeste que l'inspiration des exemples français a provoqué là-bas. Sa première lithographie en couleurs fut faite en Angleterre en 1890, et les six autres en France, entre 1893 et 1894. Ni Chéret, ni aucun autre des peintres-lithographes français ne semblent avoir influencé Whistler. Sa technique est comme celle de ses eaux-fortes tardives, une espèce de sténographie linéaire produisant l'effet de légères touches de couleurs. *Red House* (*Maison rouge*), *Paimpol* (Way 100) (fig. 16) est en rouge, en gris et en noir, au crayon et au pinceau. Ses couleurs sont juxtaposées mais, dans certaines parties, on en superpose deux et le papier nu joue un rôle important dans la composition. Ses lithographies en couleurs sont rares car les pierres ont disparu après quelques impressions. Le style de Whistler est unique et il mérite d'être placé au même rang que les meilleurs lithographes en couleurs français. Charles H. Shannon a moins d'originalité dans l'emploi de la lithographie mais il a appliqué le principe du xvi^e siècle à la lithographie en couleurs avec bonheur et bien mieux que les premières lithographies françaises en clair-obscur. *Idyl* (1905) (Ricketts 61) est typique ; le bleu (ou le vert) et le brun sont imprimés sur un papier gris qui sert pour les rehauts. Les deux couleurs se marient bien et elles sont dessinées au pinceau, ce qui confère du mouvement à la composition. Il y a une plus grande liberté de lignes que dans la gravure sur bois en clair-obscur, et les grandes surfaces de couleurs ont pu être évitées. Shannon n'a fait que de rares lithographies en clair-obscur, mais elles se rangent parmi les bonnes lithographies en couleurs de l'époque. Aux États-Unis, on ne trouve guère ce qu'on pourrait appeler de la lithographie originale. *Grandma's Pet*, de 1835, par John H. Richards, est l'exemple le plus ancien, mais elle a l'air d'une copie d'une peinture de genre. Parmi les premiers lithographes, il y eut William Sharp, qui a dû faire ses premiers essais dès 1832, à Londres, et s'établit à Boston vers 1840. On lui doit le *Portrait du Révérend F. W. P. Greenwood*, daté de 1840. Plusieurs peintres américains

renommés ont ajouté une deuxième pierre de ton solide à leurs lithographies en blanc et noir, mais ce ne sont guère là des lithographies en couleurs. (Thomas Cole, *The Good Shepherd*, 1849 ; les teintes ont probablement été ajoutées par un lithographe professionnel. Quelques-unes des planches de William Morris Hunt, comme le *Hurdy-Gurdy Player*, ont aussi été imprimées avec une teinte. Plusieurs lithographies imprimées avec une seule teinte ont été attribuées à Winslow Homer sans trop de certitude³¹.)

On ne note nulle part ailleurs, dans le monde occidental, l'usage de la lithographie, à l'exception d'un cas connu³². A la lumière d'une étude rétrospective, on voit qu'au xix^e siècle, les artistes français ont dominé le reste du monde en lithographie en couleurs comme en peinture. En réalité, c'est parce que les lithographes français étaient des peintres qui ont adapté leurs différents styles à ce procédé et qui en ont exploré à fond les vastes possibilités qu'ils ont créés des lithographies en couleurs telles que le monde n'en avait jamais vu, et qui n'ont pas été égalées depuis. On doit insister sur le fait que de telles lithographies en couleurs sont des œuvres d'art authentiques, même si elles sont liées à la peinture contemporaine, et qu'elles ont leurs exigences esthétiques propres, inhérentes à leur technique. Les peintres ont vite fait d'adopter la lithographie en couleurs dès qu'ils se sont rendus compte des résultats qui pouvaient en être tirés. Ils ont dû être séduits par la qualité directe et spontanée de ce que ni l'eau-forte en couleurs ni la gravure sur bois n'ont su égaler. Comme l'a dit F. Ernest Jackson, un lithographe anglais, à propos de l'époque de la renaissance de la lithographie : « Les lithographies en couleurs de certains artistes français modernes, comme Toulouse, Denis, Vuillard, Bonnard, possèdent des qualités que la gravure moderne n'a pas su dépasser et qui représentent l'Ecole moderne de la pensée en peinture³³. » (Il aurait dû nommer Signac aussi.) Du point de vue de l'histoire de l'art, la « lithographie originale en couleurs » représente un des arts mineurs les plus importants de la fin du xix^e siècle.

GUSTAVE VON GROSCHWITZ.

THE WORK OF PIETER AERTSZEN

Aertszén's personality emerges little by little from darkness as investigations on particular phases make the work of the painter better known¹. It appears richer than Sievers², author of the first book devoted to the artist, had thought and having little in common with the brief portrait which C. Van Mander outlined at the beginning of the XVII Century³. It is therefore possible today, in order to define and orient further study, to compile a more comprehensive catalogue than that by Friedländer⁴, to establish a chronology and to introduce one of the best Northern painters of the XVI Century.

**

The period of his beginnings is still a mystery. (Born in Amsterdam, in 1508, Aertszén was a *franc-maître* at Antwerp in 1535, and a citizen of that city in 1542. He enrolled pupils in 1545 and 1546, was commissioned to paint an altarpiece in 1546, bought two houses in 1547 and 1550. So, he rapidly acquired a rather important

workshop, a fairly good reputation and financial ease⁵.) There remain only seven paintings and one drawing from the first fifteen years of his work in Antwerp. It is not much from which to gain an insight into the artistic training of the painter, to judge of his associations and of his progress. However, these few works are enough to clarify the artist's vein and the turn he was taking. We find awkwardness, inaptitude for drawing the human body correctly, a search for striking poses, a predilection for drawn-out forms, a wavering between the dark, strong Dutch colors and the light, iridescent tints of the Antwerp mannerists. We glimpse the relationship with the style of J. Sanders Van Hemessen, and even more with that of Gossaert, Scorel and Van Orley⁶.

6. These influences are most apparent in the two altarpieces of Antwerp and Bruges. Thus, I am tempted to see the hand of Aertszén in the altarpiece of the *Crucifixion* in the St-Nicolas of Furnes (fig. 1) attributed to Van Orley's workshop. It is dated as of 1534, therefore a year earlier than Aertszén's receiving the

We notice the use of the Venetian devices. (The *Lille Milkmaid* is placed against a background of wall and sky like several portraits by Titian and Lotto. The same composition reappears in the Brunswick *Poultry Sellers*⁷.) Above all, we see that, in painting religious subjects, Aertszén's vocation carries him away toward an original type of genre painting—the portrayal of rustic customs, or still-life. He already tries to transfigure the model, to lend it nobility through composition and line. These works seem thus to foreshadow the three types of painting which Aertszén was to create

mastership. It is of an eclectic style with no true unity. To Van Orley's own figures are added others of a drawing and style that are frequent in Aertszén's work—Saint John, the Virgin, the centurion seen from the back, the soldier who holds the horse by the bridle on the right or the bearded soldiers on the left. Even in the scenery one sees some curiously shaped conical buildings which reappear in the altarpiece of the *Sorrows of the Virgin* (fig. 2) and in the fragment of *The Hague* (fig. 3). This might perhaps bring a useful clue for study of the artist's training.

later. The Brussels and Genoa *Kitchenmaids* (fig. 4 and 5) belong to the *Milkmaid* lineage; the large altarpieces of the Romanist period are heralded by the *Crucifixion* and *Nativity* triptychs; the way for the still life paintings subsequent to 1560 is prepared by the *Butcher's Stall* of Upsala (fig. 6). Moreover, with the *Peasant Feast* of Vienna, and the *Dansette Kermesse*, he is in advance of Breughel, and excels the little masters of the middle of the XVI Century as a painter of peasants.

Between 1550 and 1554, Aertszen, who seemed to favor the Antwerp formula of large half-length figures, showed a turn in his development toward a different type of paintings—landscapes enlivened by numbers of tiny figures. This bent corresponded to the taste of the buying public. It was the period when landscape art, following Lucas Van Leyden's and Patenier's attempts, under the influence of Venetian painters, acquired a new charm with masters such as Jerome and Mathias Cock, Cornelius Massijs, Lucas Gassel, Herri met de Bles and Jan Van Amstel⁸. But, using simple little figures, Aertszen also tried to acquire the ability to draw bodies correctly, without limiting himself to busts or to place within a more real space groups displaying some violent dramatic movement. At the same time, he seemed to yield to a poetic demon who, within him, struggled against his nature of a conscientious portrait painter scrupulously devoted to truth. With the help of elements borrowed from Antiquity and from Italy, he blended Roman fiction with local realism. This was his first Romanist temptation. He gives in to it with a most personal sense of humor. This interesting painting, the *Adoration of the Statue of Nebuchadnezzar*, shows a landscape of Roman ruins—aqueduct, temple and palace—overgrown with an imaginary vegetation, which serves as a frame for the triumphant procession. (This Rotterdam picture is borrowed from a theme rarely found in painting and which was to be taken up a few years later by one of the painter's sons: Museum of Haarlem, the Netherlands⁹.) The chariot, surrounded by trumpeters and standard

bearers, makes its way through a crowd of bearded gnomes whose peculiar shapes, Roman dress and malicious merriness take on, in this grisaille ensemble, the aspect of a dream. In order to portray the *Bearing of the Cross* and the *Ecce Homo*, Aertszen adopted a composition that had become traditional since 1540. (One finds it, in particular, in the *Bearings of the Cross*, by Jan Van Amstel, Louvre, No. 2299; by Herri met de Bles, Palazzo Doria, Rome, with variants in Vienna, Antwerp and Paris; and by Cornelis Massijs, Zátka Collection, Budweis; it is also found in the *Ecce Homos* by Jan Van Amstel, Castellani Sale of 1907, in Amsterdam, No. 1157¹⁰.) Scenes of rural Flemish life are added here to the religious motif, but by combining these figures fancifully drawn from Antiquity with his favorite models—vendors of fruit, vegetables or poultry—he achieved quite a renewal of the subject. The colors are deeper, the red cherished by the painter takes on its full radiance, the more varied composition acquires a pathetic note, but the shortcomings in the drawing persist. Aertszen was never completely to correct these failings inherent in his nature, but which, in our opinion, are also attributable, to a not very strict apprenticeship.

In 1554, Aertszen again modified his manner and returned to the larger schemes. His ambition increased with the scale of his figures and the size of his paintings. He then clearly adopted the Romanist esthetics, then triumphant in Antwerp, Liège, Brussels and Bruges itself. (The activity of the pure Romanists was at its peak between 1547, the date of Floris' return to Antwerp, and 1565¹¹.) He then painted large altarpieces of which only a very few have survived the iconoclastic crisis of 1566. (As seen in the catalogue of Aertszen's works which appears in the original text of this article alone, this is the part on which our knowledge has most fortunately been enriched in the last twenty years¹².) For a few years, he went on working in Antwerp for churches in Flanders and Brabant, but his most numerous commissions, due to the initiative of the art dealer

Rauwaerts, came from Holland where he finally settled down¹³.

As he worked his compositions acquired ever more monumental grandeur, and the increasingly imposing forms became more powerful than those of other Romanists. Like Hemessen and the other genre painters, Aertszen thus supplied clear evidence of the unquestionable success of the great Italian style gradually imposed upon the Northern artists beginning from 1515 by Scorel, Gossaert, Pieter Coecke and Floris. The *Nativity*, the *Adoration of the Magi*, the *Evangelists* and the scenes of *Martyrdom* were the motifs for large pompous triptychs in which, at first sight, everything seemed borrowed and where Michelangelo's and Raphael's influence is obvious. However, Aertszen, just like Floris, did not limit himself to the Roman example, retaining his original qualities intact. Venetian art enriched his personal fancy and helped him to express, although not without some bad taste, a poetry which freely associated piety and humor, naturalism and imaginative baroque¹⁴. In the first altarpieces, the *Léau Joys* and *Sorrows of the Virgin* (fig. 2 and 7) and the Deutzen-Hofje *Adoration*, Aertszen gave free play to his lyricism, casting angels adorned with butterfly wings like zephyr gods into the sky, and peopled his light grisaille landscapes with lithe and malicious looking small beings, crazily bearded, wearing startling armor and greaves.

13. Reasons for his settling down in Amsterdam seem clear. He did not do it, as FRIEDLANDER said, to flee Antwerp in the fear of Floris' competition. Aside from the attraction of the native country, there was the need to be on the spot to fill out the accepted commissions. These (cartoons for stained glass windows) were made as early as in 1553. However, Aertszen did not lose contact with the South. He did not sell his Antwerp houses. Since his marriage, he owned land in Verle, in Brabant, and worked for Léau between 1553 and 1560. It is only from 1557 on, that he lived in Holland permanently. In 1563 he was recorded in the Amsterdam citizens' register.

14. The lyricism peculiar to Aertszen is clearly felt when comparing his two triptychs in the Léau St-Leonardo Church—the *Joys* and *Sorrows of the Virgin*—with a third triptych in the same church: the altarpiece of *Saint Sang*, painted about the same time, to form a set with the other two, by a pupil of Floris. He tried very hard to adapt himself to Aertszen's style, but in martyr scenes or medallions on the life of Christ, he was losing Aertszen's imagination or lyric warmth limiting himself to Romanist conventions or to a cold elegance, *Op. cit.*

(Their multifarious presence is more natural in the altarpiece of Léau and in the *Martyrdom of the Theban Legion*. They reappear in the beautiful grisaille of the Lugt Collection: *Lazarus' Resurrection*, identified by Edouard Michel¹⁵.) In later triptychs, architecture is more monumental, the enlarged figures are heroically robust or possess a truculence which announces Jordaens. (See, in particular, the startling fragment in Amsterdam: *Shepherds and an Ox Head*. This development toward a more passionate and sensual art was already felt in the Saint Agatha in the altarpiece of the *Joys of the Virgin*, the only female nude Aertszen ever painted¹⁶.) During that period of his art, Aertszen never at any time forgot his vocation as a genre painter. Certain of his religious works allowed him to keep in contact with simple reality, to paint shepherds, merchants, animals. It even seems that the possibility of enriching genre painting was suggested to him by his Romanist taste and by the study of Italian work which the composition of his altarpieces required. Three works mark the stages of this conquest of a style: *Christ and Martha* (fig. 8) of 1553, of an aristocratic and Italian character in spite of the still life and the peasants in the foreground; the *Peasant Feast* (fig. 9) of 1556, in the Mayer Van der Bergh Museum, on the contrary most popular and naturalistic, and the famous *Dance of the Eggs* (fig. 10), a first synthesis of these two different formulas, made in 1557. (In the Rotterdam painting of *Christ and Martha*, the background scene is a free copy of Titian's motifs. The fireplace was borrowed from drawings of Serlio's *Treatise* in Pieter Coecke's translation. The foreground is devoted to three figures of everyday people in Dutch costume, a tall lily in a majolica vase and a still-life of fruit and vegetable¹⁷.) The *Dance of the Eggs* (fig. 10) seems, on the surface, to be a scene depicting customs, illustration of a folklore theme, and for a long time it was in the eyes of art historians the first work of that century's profane style. The gay mood in which this plebeian anecdote is told, the realism of the rural types and the way in which the objects in the still-life are set out, are the most enjoyable part of the picture. But, in a frame more artificial than is believable, Aertszen gave it a decorative arrangement to the detriment of a living and real impulse.

Carefully he composed a beautiful rhythm of lines and tones; he warmed up deep reds by surrounding them with golden tones, isolating them and bringing them into relief with whites; and the main sitter who, by a basket of eggs, forms, with his lady companion, a pyramidal group, draws some of his nobility from a corner figure of the Sistine ceiling. With its greatness, Romanism upholds a familiar genre picture. Discreet intimacy and sincerity of customs, loftiness of composition, weight and power of the broadly drawn figures, share in the charm of the *Toilette* (Sam Hartweld Collection), one of the painter's most seducing pictures.



Thereafter, between 1559 and 1565, at the time Breughel's career really started, Aertszen went back to profane subjects, and his genre paintings give evidence of a successful evolution. This is the peak of the painter's career and, for his style, the time of perfect balance within greatness. Such creations, limited to only a few themes—the kitchen and market place—are varied and original in Europe¹⁸. While Breughel gives impulsive life to small figures in philosophic-like compositions, Aertszen whose thinking is slower, whose temperament is less passionate, but whose sensitivity and emotion are no lesser, faithful to

the larger format, represents the noble and moving image of the lowly and, though he frees himself of Romanism, does not repudiate Italy. In 1559, he painted two religious panels which are prototypes of two formulas that he embellished with attractive variations. The Brussels *Christ and Martha*, so different from that of Rotterdam, is like the manifest of a new art. Aertszen painted the group of Christ and his disciples according to that period's conventions, and eclectically mixed Titian's forms with those of Michelangelo. But he contrasted them with the strong figure of Martha, the Dutch purveyor. She is as proud and majestic as a goddess of Abundance, but at the same time fleshy and supple, painted with the plebeian sincerity of thick-laid paste, warm coloring and a cursive and vibrant touch. She reminds us of Rubens. She is the model of the Brussels¹⁹ and Genoa *Kitchenmaids*, the Leningrad *Tradesmen*—heroic images of servants and peasants—but also of the Rotterdam *Pancakes* (fig. 11), a painting of more sober and intimate poetry.

(Of all Aertszen's paintings, the *Pancakes* is closest to Louis Le Nain's manner. But the emotion expressed in the happy blending of sympathy and sober simplicity is different, since the coloring, determined by the light in the hearth and the pancakes, forms a warm golden radiance²⁰.)

On the other hand, *Christ and the Adulteress* indicates a second attitude. One still feels the urge to compare Italian and Dutch art, and to adopt Venetian lyricism for the purpose of reshaping an old local style. But one

18. A disconcerting problem in this respect is the possible relationship between Aertszen's paintings and those of Jacopo II da Ponte il Bassano, who also interpreted religious subjects in a profane manner, looking upon them as an opportunity to paint rustic scenes, animals and still-lives. The two painters were entirely contemporaneous. Certain figures in Jacopo Bassano's *Adoration of the Magi*, Vienna, No. 272, or in his *Adoration of the Shepherds*, Vienna, No. 276, are very close to the middle ground figures in Aertszen's pictures. And Aertszen's paintings inevitably recall the *Marriage at Cana*, the *Animals Entering the Ark*, etc., by Bassano. However, Bassano's style clearly deviates from that of Aertszen. Looking closely at the works, the coloring, the feeling for the picture, the spirit of the subject are very different with the two painters. Bassano showed concern for chiaroscuro and for an atmosphere pathos, that the Dutch painter ignored. His genre scenes are less bold. I believe that it is wiser to note the very natural coincidence of two inspirations equally indebted to Titian and Tintoretto, and the common influence which the two provincials, fond of rustic reality, were under in about the same manner, than it is to search for an influence of one on the other.

19. The two Brussels *Kitchenmaids* are of a curiously different character. No. 705 (fig. 4), very close in style to *Christ and Martha* (fig. 8), strives for a pompous decorative composition, setting, with its frame, fireplace and drapery, a stately note harmonizing with the majesty of the figure who brandishes her spit like a sword. The fireplace, of Doric style, is borrowed from drawings of Serlio's *Treatise on Architecture*, translated by Pieter Coecke, like that in the Rotterdam *Christ and Martha* (fig. 8) but with some modifications, particularly in the pediment. No. 2 (fig. 5), is quite different and much superior. Aertszen no longer achieves nobility through accessories and through adding the maid in a frame that could well be that of an aristocratic portrait, but he does it in a manner of fervent sobriety through the setting apart of the figures, their attitude and the meeting of their gazes. The coloring is colder and thus more inner life is apparent, and the ensemble, so Dutch in its style, strangely recalls certain of Murillo's works.

can also recognize the twofold lure exercised for a long time by theater decoration and still-life. It is in the *Milkmaid* and the *Peasant Feast* that we find the early beginnings of this style. The contact with Tintoretto's first works²¹ seems to have made Aertszen understand that his leaning for the object and his lyric impulses could be expressed together without clash.

The attempt made in the Léau triptychs or in the *Bearing of the Cross* crystallizes. An attractive pictorial poetry is suggested by the blending of a world of fiction with a naturalistic universe. Be it the Frankfurt painting of the picture formerly in the Delarow Collection one sees a frieze of Dutch peasant in the market place against a background of theatre setting in an airy but quite unreal grisaille enlivened by motifs borrowed from Tintoretto or Raphael's *School of Athens*. Their attitudes come from Michelangelo's *ignudi*, but their faces, costumes and expressions convey an intense local realism. They sell their fruit and vegetables, their jugs and poultry in front of a portico, an obelisk or an arch of triumph, half in ruins, adorned with light

vegetation. The taste for sensation and color harmoniously blends with the taste for illusion. True, the virtuosos already delights in multiplying earthy foods together with a happy sense of form, mass and colored matter.

**

From that time on, especially since 1565 this captivating motif of the market place—systematically illustrated by Bueckelaer, Aertszen's pupil—obsessed the painter who, on each of his pictures, increased the size of vegetables and fruits. This tendency, still light in the *Well Stocked Kitchen* of Copenhagen taken up from the *Butcher's Stall*, gradually asserts itself until a lack of balance is reached. In the last paintings, the figures and the landscape are only a hasty filling in around the gigantic pile of still-life. An epic vision magnifies sensation and imagination to the detriment of constructive reason. The Baroque taste of Northern painters breaks loose; at the end of his career this painter, seemingly endowed with wisdom, lets his visionary passion express itself beyond control.

**

Thus Aertszen appears to us as the actual creator of still-life, an interpreter of the silent life of things, a good painter of maids and peasants. In his works the profane and familiar subject attains a nobility, a stirring majesty, becomes able to express the artist's most intimate side. If, for us to be entirely won over, his paintings lack the free life of Breughel's forms, Aertszen has nevertheless widened the horizons of Northern painting and decisively contributed to erasing the last traces of the Gothic style. Composition, drawing, perspective, proportions of the human body—all that was the object of the Romanists' ambitious searchings—and, yet, color, radiation of light and warmth, the richness of carmine and golden harmonies, the shiver of a cursive and sensitive touch, are part of Pieter Aertszen's art, appearing like a conquest which carries us forward, toward Rubens, far away from the meticulous enamel of the XV Century artists.

ROBERT GENAILLE

21. The problem of the relationship between Aertszen and Tintoretto is no less disconcerting than that of the former's connections with Bassano. Aertszen certainly first came under the influence of Tintoretto's early works. But this master's works which, through their composition, are closest to Aertszen's, are subsequent to the works of the Dutch master. This is the case in the *Last Supper* of the Scuola San Rocco or of San Paolo, and also in *Christ and Martha* of Munich (No. 4788), painted in 1570. Might it be that it was Aertszen's turn to have the luck to inspire

the great Italian painter? This is not impossible. Exchanges between the Low Countries and Italy were not a one way proposition and Bosch's influence on Giorgione is noticeable as early as at the beginning of the century. One of Aertszen's sons may have worked in Venice at the ducal Palace. The relationship between the works of Aertszen, Tintoretto and El Greco, in the drawn-out quality so peculiar to the figures, is rather significant, when one observes that this drawing-out is only perceptible after 1560 in the Venetian painter's work, while it existed all along

in that of Aertszen. It would be the more unlikely to find an influence by the Dutch painter on the Venetian master that Annibale Carracci's art sometimes, the Bolognese school frequently, and the Sevillian art were drawing freely upon the style of the genre painters of the North. The *bodegones* of the Sevillian school, Velasquez' first paintings and even yet *Las Hilanderas*, *Op. cit.*, seem to be directly linked to Aertszen's *Christ and Martha* and *Christ and the Adulteress*.

UR LES AUTEURS

TO DEMUS

Professor at the University of Vienna and President of the Austrian Bundesdenkmalamt (Federal Office of Historical Monuments), is the author of a number of studies, chiefly devoted to Byzantine art, such as his books on *Byzantine Mosaics in Greece* (with E. Diez, Harv. Univ. Press, 1931); *Die Mosaiken v. San Marco in Venedig* (Vienna, 1935); *Byzantine Mosaic Decoration* (London, 1947); *Byzantine Mosaics of Norman Sicily* (London, 1949), etc. His article in this issue, dedicated to Hans Tietze, *Observations on the Frueauf Workshop*..... page 229 belongs to one of Hans Tietze's favorite fields of study.

RIS LOSSKY

Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Tours, diplômé de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris, disciple d'Henri Focillon et de René Schneider, s'est spécialisé dans l'étude de l'art français des XVII^e et XVIII^e siècles, qui lui doit déjà des contributions notables et, pour un certain nombre, bien connues d'ailleurs de nos lecteurs. Son article dans ce fascicule: "*Apollon et Issé*" dans *l'œuvre de François Boucher*..... page 237 renouvelle donc une double et ancienne tradition.

STAVE VON GROSCHWITZ

Curator of Prints at the Cincinnati Art Museum and Special Lecturer at the Cincinnati Art Academy, received his A.B. at Columbia University and M.A. at the New York Inst. of Fine Arts, and was Curator of Prints, Instructor in Art and Acting Head of the Art Dept. at Wesleyan Univ., Middletown, Conn. His works are chiefly centered around the field of prints and graphic arts, and so is his present study, in which he brings out *The significance of XIX Century Color Lithography*..... page 243 a subject currently illustrated by an important exhibition at the Cincinnati Art Museum.

OBERT GENAILLE

Professeur agrégé au Lycée Janson-de-Sailly, Docteur ès lettres, diplômé de l'Ecole du Louvre, s'est spécialisé depuis vingt ans dans l'étude de la peinture flamande et des peintres de genre du XVI^e siècle, comme en témoigne son article, écrit dès 1950, sur *l'Œuvre de Pieter Aertsen*..... page 267 qu'il accompagne d'un catalogue raisonné des travaux de cet artiste. Depuis son article paru ici même en avril 1952, il a publié un ouvrage sur *Bruegel l'Ancien*, un autre sur *la Peint. des anc. Pays-Bas de Van Eyck à Bruegel* (éd. Tisné), ainsi que des études sur J. Bellegambe et J. Van Amstel.

BLIOGRAPHY

(LOLA L. SZLADITS; Jacqueline BOUCHOT-SAUPIQUE, Conservateur au Musée du Louvre; Jeanine AUBOYER, Conservateur au Musée Guimet)..... page 289

L'article de M. Otto Demus fait partie de la série d'articles qui doivent paraître plus tard dans le volume d'essais dédiés à Hans Tietze.

Reproduit sur la couverture: Auguste Renoir. — Le Chapeau épinglé, lithographie.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

ON CONTRIBUTORS

Professeur à l'Université de Vienne et Président du Bundesdenkmalamt autrichien (Bureau féd. des Monum. hist.), est l'auteur d'une série d'études consacrées surtout à l'art byzantin, telles que ses livres sur les Mosaïques byzantines en Grèce (en collaboration avec E. Diez, et publié par l'Université Harvard); la Basilique de Saint-Marc de Venise; le Décor à mosaïque byzantin; les mosaïques byzantines de la Sicile du temps des Normands, etc. *Ses Remarques sur l'atelier de Frueauf* (art. trad.)..... page 293 se rapportent à un des champs d'étude préférés de Hans Tietze, à qui cet article est dédié.

Curator of the Museum of Fine Arts of Tours, a graduate of the Paris Inst. of Art and Archeology, disciple of Henri Focillon and René Schneider, made the study of French art of the XVII and XVIII Centuries his main field of interest, which has already enjoyed on his part some valuable contributions that our readers are familiar with. His article on "*Apollon and Issa*" in the art of François Boucher (transl.)..... page 296 thus renews a double and old tradition.

Conservateur des Gravures au Musée d'Art de Cincinnati et Conférencier spécial de l'Acad. d'Art de Cincinnati, diplômé de l'Univ. Columbia et de l'Inst. d'Art de New-York, a servi à la tête de la Conserv. des Gravures, de l'enseignement d'art et du Dépt. d'Art de l'Univ. Wesleyan. Ses travaux gravitent surtout autour des arts graphiques, comme aussi l'article où il dégage *l'Importance de la Lithographie en couleurs du XIX^e siècle* (trad.)..... page 298 dont le sujet se rapporte à une grande exposition ayant lieu actuellement au Musée de Cincinnati.

Prof. Lycée Janson de Sailly, Paris, a graduate of the Ecole du Louvre, Sec. Gen. of the French Soc. of Italian Studies, specialized for twenty years in the study of Flemish art and genre painting of the XVI Century, as exemplified by his article *Pieter Aertsen* (transl.)..... page 305 the original text of which is accompanied by a catalogue of this artist's production.

The article of Mr. Otto Demus is part of the series of articles to appear later in the Volume of Essays in Honor of Hans Tietze.

Reproduced on the Cover: Auguste Renoir. — *Le Chapeau épinglé*, lithograph. — *Courtesy of the Metropolitan Museum of Art, New York.*

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;

Single copy : \$ 2.00 or 15/—

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602